

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

1

JANUAR 1961

Premieren 1960 und 1961

HANS WERNER HENZE

Elegie für junge Liebende

Oper in drei Akten von Wystan H. Auden und Chester Kallman · Deutsche Übersetzung von L. Landgraf und dem Komponisten.

Uraufführung 1961 im Rahmen der Schwetzingen Festspiele.

WILHELM KILLMAYER

La Buffonata

Ballettoper in einem Akt von Tankred Dorst.

Konzertante Uraufführung Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart, 21. Oktober 1960.

Fernseh-Sendung März 1961.

WERNER EGK

Danza

Variationen über ein karibisches Thema.

Konzertante Uraufführung am 18. Januar 1960 im Rahmen der Musica-Viva-Konzerte Freiburg/Br.

Szenische Uraufführung als Ballett am 16. Februar 1960 an der Bayerischen Staatsoper (Prinzregenten-Theater), München.

KARL-BIRGER BLOMDAHL

Aniara

Eine Revue vom Menschen in Zeit und Raum. Oper in zwei Akten nach Harry Martinsons »Aniara«, für die Bühne bearbeitet von Eric Lindegren. Aus dem Schwedischen übertragen von Herbert Sandberg.

Deutsche Erstaufführung am 19. März 1960 an der Hamburgischen Staatsoper.

KURT WEILL

Die sieben Todsünden der Kleinbürger

Ballett mit Gesang in acht Teilen.

Deutsche Erstaufführung am 6. April 1960, Städtische Bühnen, Frankfurt a. M.

GERHARD WIMBERGER

La Battaglia oder Der rote Federbusch

Opernkomödie in acht Bildern. Text von Eric Spiess.

Uraufführung im Rahmen der Schwetzingen Festspiele am 12. Mai 1960 durch das Ensemble der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf.

HANS WERNER HENZE

Der Prinz von Homburg

Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist.

Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann.

Uraufführung an der Hamburgischen Staatsoper am 22. Mai 1960.

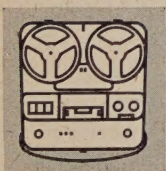
SCHOTT

Die Zukunft hört schon heute mit...



Unvergessen sind die Stimmen z. B. von Caruso, Elisabeth Rethberg, Schaljapin und das brillante Spiel von Jan Kubelik. Leider stehen uns nur noch technisch unvollkommene Schallaufzeichnungen zur Verfügung. Heute dagegen gibt es TELEFUNKEN-Tonbandgeräte Magnetophon. Sie erhalten alle wertvollen Dokumente der Gegenwart für die Hörer von morgen.

Tonband-Aufnahmen von Orchesterproben zeigen dem Dirigenten die feinsten Nuancierungen auf, dem Künstler sind sie eine zuverlässige und unbestechliche Kontrolle. Hintergrundgeräusche und Sphärenmusik - kurz, alle Geräuschkulissen klingen naturgetreu von einem Tonbandgerät Magnetophon.



Wer Qualität sucht - wählt
TELEFUNKEN

Fordern Sie bitte den 16seitigen Sonderprospekt
von der TELEFUNKEN GMBH,
Fachgebiet Magnetongeräte Nz
Hannover, Göttinger Chaussee 76
Name:
Anschrift:

Die Aufnahme urheberrechtlich geschützter Werke der Musik und Literatur ist nur mit Einwilligung der Urheber bzw. deren Interessenvertretungen und der sonstigen Berechtigten, z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger, Hersteller von Schallplatten usw. gestattet.

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

122. Jahrgang Heft 1/1961

LUDWIG STRECKER: Das Textbuch der erfolgreichen Oper — Problem und Aufgabe	3
JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: Über das Opernlibretto — Ein Zwiegespräch zwischen Dichter und Komponist	4
HELMUT SCHMIDT-GARRE: Pomp und Künstlichkeit in der Barockoper	9
MAX SEE: Hogarth und die Oper	13
JÖRN THIEL: Der Tonmeister	18
PETER BLOCH: Dimitri Mitropoulos	22
GOTTFRIED SCHWEIZER: Emil Gilels — Ein russischer Pianist	23
DAS MUSIKLEBEN: München: Verschollene Boccherini-Oper aufgeführt — Mario del Monaco, Italiens Tenorkönig / Köln: Choreographisches Neuland / Gelsenkirchen: Klassisches Ballett im Glashaus / Essen: „Mirandolina“, Deutsche Opern-Erstaufführung / Kurt Thomas verließ Leipzig / Paris: Musikalischer Herbst / Basel: Pierre Boulez auf dem Katheder	25
SCHALLPLATTEN: Das Spiel mit dem stereophonen Effekt	32
BÜCHER	34
NOTEN	36
MUSIKGESCHICHTLICHE GEDENKTAGE 1961	37
VORSCHAU / RÜCKSCHAU	41

BILDER

2 Bühnenbilder L. O. Burnacini's zu Cesti „Il pomo d'oro“, Wien 1668: Arsenal des Mars und Das aus der Erde aufgestiegene Höllenmaul (Stiche von Matthaeus Küsel) / Bühnenbild von Burnacini (1700), Garten der Circe mit schwimmender Insel in „Die Beständigkeit des Ulysses“ (Stich von J. U. Krausen) / William Hogarth: Marriage à la Mode, I. Signing the Marriage Contract, IV. The Toilette / Dimitri Mitropoulos (dpa) / Emil Gilels (Felicitas) / Graziella Sciutti und Antonio Costantino in „La Clementina“ von Boccherini (Felicitas) / „Wandlungen“, Ballett von Aurel von Milloss nach Musik von Arnold Schönberg (dpa) / Käthe Graus als Mirandolina und Karl Heinz Lippe als Kellner Fabrizio in „Mirandolina“ (Conti-Press)

Das Textbuch der erfolgreichen Oper

Problem und Aufgabe

Nach zwei Jahrhunderten Operngeschichte, etwa seit Händel und Mozart, läßt sich wohl die Behauptung aufstellen:

Es ist keine erfolgreiche Oper gewesen mit einem schlechten Buch
und keine erfolgreiche Oper mit schlechter Musik.

Das Judizium „schlecht“ oder „gut“ ist hierbei rein operntechnisch und nach Möglichkeit im Sinn der Zeit gemeint, in welcher sich ein Erfolg durchsetzte.

Hat sich ein solcher als dauerhaft erwiesen, so kann man weiter behaupten, daß dann die Bedeutung des Buches zurücktritt. Die Musik trägt mehr oder minder das Werk allein weiter. Das Opernbuch ist für den Eintritt des Erfolges eine mindestens ebenso wichtige Leistung wie die der Musik, ja sogar eine noch wichtigere, wenn man an die Opern der Meister denkt, die trotz ihrer musikalischen Güte in der Erfolgsskala hintenan geblieben sind. Das Opernbuch ist als Samenkorn und Substanz gewissermaßen das männliche Prinzip im Entstehen einer Oper. Ein englisches Opern- und Operetten-Diktionär aus dem Jahre 1910 weist die für den Uneingeweihten unwahrscheinlich hohe Ziffer von 28.000 Titeln in allen Ländern auf. Diese Zahl hat sich selbstredend inzwischen noch erheblich vergrößert. Sie bezieht sich notabene nur auf die aufgeführten Opern, und sei dies allerdings auch nur „einmal hintereinander“ der Fall gewesen. Die Manuskript gebliebenen Opern sind schwerer zu erfassen, sie würden aber die gewonnene Statistik erfahrungsgemäß beträchtlich erhöhen. Diesen Zahlenkolossen gegenüber ist die Anzahl der erfolgreichen Opern oder selbst der überhaupt nur in das Bewußtsein der Öffentlichkeit gedungenen verschwindend gering.

An solchem Mißwuchs der Opern haben Buch und Musik ungefähr den gleichen Anteil. In der Zeit vor unserem Jahrhundert bestanden für das Textbuch, das uns hier in erster Linie interessieren soll, besonders günstige Voraussetzungen zur Wucherung. Denn die gestellten Ansprüche waren denkbar gering. Die ersten Schriftsteller und Dichter haben sich damals so wenig wie bis in unsere Zeit hinein mit dem Problem der Opernbücher befaßt. (Die künstlerische Ehe Strauss-Hofmannsthal sei als Ausnahme erwähnt.) Die Gründe hierfür liegen auf der Hand; der dramatische Dichter braucht zur Darstellung seiner Visionen und Gedanken das ausführliche und dichterisch gewählte Wort, das sich aber mehr oder minder der musikalischen Gestaltung entzieht. Der Komponist, der nicht in der idealen Lage der „Selbstversorgung“ war,

mußte sich daher mit dem Gebotenen abfinden und konnte keinen weitergehenden Ehrgeiz befriedigen. Die Stoffauswahl hat sich außerdem bis in die Zeit der auslaufenden Romantik, wohl aus ästhetischen Gründen, mehr oder minder auf Kostümstücke im weitesten Begriff beschränkt. Die Bücher der erfolgreichen Opern stammen, nahezu ausschließlich, zwar von Opernfachleuten, aber — akademisch gesehen — von Außenseitern. Wird sich nun an dieser Sachlage etwas grundsätzlich ändern? Vorausgesetzt, daß die Oper so zäh bleibt wie die Prophezeiung von ihrem Untergang.

Der Film mußte, hinsichtlich neu entstehender Werke und auch der Regie, das Theater revolutionieren, weil er das Publikum anspruchsvoller gemacht hat. Nicht nur durch seine Möglichkeit zu Starbesetzungen, sondern auch wegen seiner Wendigkeit im Schauplatzwechsel. Die Exposition z. B., die im Schauspiel schon schwierig, im Opernbuch die Crux schlechthin ist, wird im Film nahezu genußreich überwunden. Die lebende Bühne hat im Kampf mit dieser Konkurrenz so viel gelernt und gewonnen, regielich wie geistig, daß sie unbesorgt um ihren Bestand bleiben kann. Dies gilt auch für die Oper, obwohl hier die Filmkonkurrenz, mindestens vom Musikalischen her, nicht direkt in Erscheinung tritt. Um so mehr aber durch das Buch. Selbst der unverwöhnte Abonnent wird sich bei neuen Opern nicht mehr mit einem verbrauchten Klischee abspesen lassen. Die Auswahl von brauchbaren Büchern wird hierdurch noch weiter eingengt und zu einem immer größeren Problem. Die Zeit der Überproduktion der Oper dürfte damit wohl vorüber sein; und dem ist gut so.

Auf der anspruchsvollen Suche nach neuen Opernbüchern werden auch neue Sprechstücke in Betracht gezogen, vielleicht sogar deren Dichter zur Mitarbeit gewonnen. Wieweit sich durch eine solche Entwicklung Neuland für die Oper erschließt, bleibt abzuwarten. Die Voraussetzungen für ein erfolgreiches Opernbuch werden freilich ihre Gültigkeit behalten; sie lassen sich vielleicht in folgenden Postulaten zusammenfassen.

Da die Oper ein Ganzes ist, müssen auch ihre Teile, d. h. Buch und Musik, homogen sein; hierbei ist unter anderem an ihrer beider Lebensfähigkeit gedacht. Ein Zeitstück, also ein Stück über ein aktuelles Thema, ist schnell verbraucht; das gleiche gilt bei einem sehr abseitigen und psychologisch differenzierten Problem, für das sich das Interesse schon durch einmaliges Anhören konsumieren kann.

Der Genuß des musikalischen Teils wird — oder sollte wenigstens — mit dem wiederholten An-

hören wachsen. Ein Opernwerk müßte das Durchschnittspublikum theoretisch unbegrenzte Male anhören können. Einer solchen Möglichkeit stünden die vorerwähnten Stücke-Eigenschaften im Wege. Dies wäre nicht der Fall, die Qualität der Dichtung vorausgesetzt, sobald es sich um ein allgemein menschliches und damit allgemein gültiges Thema handelt.

Soweit ein bereits vorliegendes Buch in Betracht kommt, das etwa als Sprechstück bereits erfolgreich aufgeführt wurde, bedarf es der Prüfung, ob es durch die Musik überhöht werden würde. Das heißt, würden sich durch Hinzutreten der Musik Eindrücke erzielen lassen, verdeutlichen oder vertiefen, die das Wort allein nicht hätte vermitteln können. Als ein gutes Beispiel dieser Art wird man wohl Wildes „Salome“ nennen dürfen. Bei der zunehmenden Verwendung literarischer Stoffe ist diese Frage besonders akut.

Da es sich bei der Oper um ein Werk der dramatischen Kunst handelt, muß sich der Komponist selbst die Frage vorlegen, ob er mit gutem Grund von seiner dramatischen Begabung überzeugt sein

darf. Die Beantwortung fällt bei ihm selbst häufig wohlwollender aus als später in der Öffentlichkeit. Die Bühne ist kein Konzertsaal und noch weniger ein Studio. Sie hat ihre eigenen Gesetze, die das Publikum ihr, ohne es selbst zu wissen, diktiert. Das Publikum, das einen ganzen Abend dem Theater opfert, ist zu allem bereit, nur zu einem nicht: zur Langeweile; auch nicht zur Edel-Langeweile. „Der Mensch ist ein untröstliches, aber fröhliches Tier“ (Molière). Die Romanen und Angelsachsen haben das am meisten begriffen.

Es gibt wohl auch Komponisten, die es als Zumutung empfinden, dem Publikum gefallen zu sollen, dann dürfen sie sich aber auch nicht an das allgemeine Publikum wenden, sondern ihr Werk nur vor einem kleinen Kreis von Gesinnungsfreunden „zur Diskussion stellen“, wie man dann zu sagen pflegt. Auch das hat seinen Sinn. Hier aber sollte – von dem Buch ausgehend – über die faktisch oder theoretisch erfolgreiche Oper gesprochen werden in dem Sinne des Schillerwortes: „Was den Vortrefflichen gefällt, ist gut. Was allen ohne Unterschied gefällt, ist es noch mehr.“

Joseph Müller-Blattau

Über das Opernlibretto

Ein Zwiegespräch zwischen Dichter und Komponist¹⁾

D.: Sie haben lange keine neue Oper mehr auf die Bühne gebracht.

K.: Ich weiß – aber wer schafft mir ein brauchbares Libretto? Das ist ja doch unser ewiges Leid. Wie wär's, wenn Sie mir eins schrieben?

D.: Davor bewahre mich Gott. Ich müßte all mein poetisches Talent beiseite setzen, um auf die Musik hin zu dichten und den Musiker mit seinen tausend Wünschen zufriedenzustellen.

K.: Das ist aber doch möglich. Denken Sie an die wundervolle Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und Richard Strauss. Da ist's doch gegangen, ohne daß der Dichter sich verleugnet hätte.

D.: Ja, aber – wenn da im Briefwechsel der Komponist schreibt: „Ich brauche .. das und das ..“, dann dreht sich mir schon das Herz im Leibe um.

K.: Das ist Empfindlichkeit am falschen Platz. Ich erinnere Sie an eine Stelle im Briefwechsel, die ich aus dem Gedächtnis zitiere. Strauss arbeitete am Schluß des „Rosenkavaliers“. Alle sind gegangen; die Liebenden sind allein. Des Dichters Text ist zu Ende. Da schreibt Strauss an diesen etwa so: „Für den Schluß des dritten Aktes, das ausklingende Duett zwischen Sophie und Oktavian, habe ich eine sehr hübsche Melodie. Wäre es Ihnen möglich, mir etwa 12 bis 16 Verse zu schreiben (hier gibt Strauss vier triviale Verse – nur wegen des Rhythmus), so ein recht populäres Vaudeville-Gedicht,

etwa drei Strophen, zwölf Verse, nach obigem Schema?“

D.: Ist denn das nicht schrecklich?

K.: Keineswegs. Der Musiker wußte, was er der Musik schuldig war; der Dichter fügte sich aus Einsicht – und so, im Zusammenwirken beider, kam der einzigartig schöne Schluß des „Rosenkavaliers“ zustande: „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein, daß wir zwei beieinander sein ...“

D.: Ich gebe zu, daß Sie mich überzeugt haben. Aber wir sind doch nicht zu Ende. Denn was Sie anführten, ist nur eine Einzelheit. Wie aber nun, wenn es sich um ein Libretto als Ganzes handelt?

K.: Dazu müssen wir erst einmal das Wort ändern, das mich so plagt. Libretto heißt Büchlein; der treffliche Mozart schaut „hundert Bücheln“ durch und verwirft sie, ehe er Beaumarchais' Dichtung „Figaros Hochzeit“ kennenlernt und sich für sie entscheidet. Deshalb lassen Sie uns lieber statt „Büchel“ Operndichtung sagen – schon zu Ehren des Dichters.

D.: Vielen Dank. Doch gerade Ihr gefeierter Mozart hat auch gesagt, daß „in der Oper die Poesie schlechterdings die gehorsame Tochter der Musik“ sein müsse!

K.: Das hat er gesagt, als er – für die „Entführung“ – einen schlechten Poeten hatte. Er wollte ein richtiges „Entführungsfinale“ als Abschluß.

Aber dem Dichter gelang es nicht, die „große Veränderung“, die „neue Intrige“ zu ersinnen. Und so blieb der Schluß — wie er heute noch ist — mehr nach Art eines Singspiels als nach Art einer Oper.

D.: Da war also richtig der arme Dichter schuld, der im Grunde nichts anderes zu tun hat, als bloß für die Musik zu schreiben und darüber (wie Goethe zu seinen eigenen Singspieltexten einmal gesagt hat) alles poetische Gewissen zu vergessen?

K.: So nun meinte es Mozart auch nicht, denn an der gleichen Stelle sagt er: „Da ist es am besten, wenn ein *guter Komponist*, der das Theater versteht und *selbst etwas anzugeben* imstande ist, und ein *gescheiter Poet* als ein wahrer Phönix zusammen kommen“; er meint das Zusammenwirken von Dichter und Komponist, wie es dann beim „Figaro“ und „Don Giovanni“ sich bewährte.

D.: Einverstanden. — Aber nun kommt mein schwerstes Geschütz. Wenn Sie so genau wissen, wie ein Operntext beschaffen sein soll, dann machen Sie sich doch selbst Ihre „Operndichtungen“.

K.: Dies Argument stammt nicht von Ihnen. Das hat schon E. Th. A. Hoffmann gesagt. Und er antwortete damals als Komponist, daß er sich bei aller Begabung nicht dazu entschließen könne, eine Oper für sich selbst zu dichten.

D.: Dabei ist es doch klar, daß niemand auf die musikalischen Wünsche so eingehen könnte, wie der Komponist selbst!

K.: Auch das hat schon Hoffmann gesagt. Aber als Komponist — hat er gemeint — käme er sich dann so vor wie ein Maler, der von einem Bilde, das er in der Phantasie empfangen hat, erst eine Strichzeichnung anfertigen würde. Das Beste seiner musikalischen Schaffenskraft würde da im voraus „verknistern und verdampfen“.

D.: So ganz unrecht hat er nicht. Aber ist nicht Wagner das beste Gegenbeispiel dafür?

K.: Die Vereinigung des Dichters und Musikers in Wagner ist ein einziger Glücksfall der Operngeschichte, den wir von vornherein ausscheiden wollen.

D.: Ich bin einverstanden, möchte aber doch auch den „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius nicht vergessen wissen, und den „Palestrina“ von Hans Pfitzner als eine eigene Dichtung von hoher Vollendung rühmen.

K.: Aber auch das sind Ausnahmefälle. Sie hätten mir jetzt mit Albert Lortzing kommen müssen; aber der ist ja in Euren Augen kein Dichter, sondern nur ein „Textbuchverfertiger“. Dabei war er, weiß Gott, ein Sonntagskind des musikalischen Theaters; er war „vom Bau“ und wußte, was die Oper braucht. Deshalb auch Pfitzners große Verehrung für Lortzing!

D.: Da stimme ich gern bei. Ich verdanke Lortzing eine wichtige Erkenntnis für das Opernbuch: Die Handlung muß so in die Sichtbarkeit des Theaters eingehen, daß sie auch ohne Worte verständlich ist.

K.: Bravo, besser hätte ich's gar nicht sagen können. Dafür weiß ich ein sehr schönes Beispiel. Weber ließ sich die Freischütz-Sage von dem Leipziger Dichter Kind in ein Opernbuch verarbeiten. Kinds Text, der im übrigen so gut ist, daß selbst Goethe ihn lobte, begann mit einer kurzen Dialogszene beim Eremiten, die weißen Rosen betreffend. Webers Gattin, selbst vom Theater, beschwor

ihren Mann, diese Szene, die ein langsames Einfädeln der Opernhandlung bedeutet hätte, wegzulassen und gleich mit dem Schuß zu beginnen. Er tat's, und die Oper war „richtig“.

D.: Das ist wirklich einleuchtend. Übrigens hat die „Undine“ von E. Th. A. Hoffmann, die Pfitzner so sehr liebte und der Bühne neugewann, ein ähnlich gutes Textbuch vom Dichter des Märchens, dem Baron de la Motte-Fouqué.

K.: Und wo ein Opernbuch schlecht war, uneinheitlich, unverständlich, verworren — da nützte die beste Musik nichts, wie das Beispiel der unseligen „Euryanthe“ von C. M. v. Weber zeigt. Alle Versuche der Umdichtung oder Neutextierung blieben erfolglos.

D.: Da hat mir nun doch — um einen großen Sprung zu machen — der „Wozzeck“ als Opernbuch eingeleuchtet. Wie der Komponist Alban Berg das dichterische Fragment des trefflichen Büchner zurechtgerückt und gestrafft hat, bis es seinen Zwecken diene, das hat meine Bewunderung erregt.

K.: Und die meine nicht minder der „Prinz von Homburg“ von Henze, wo eine Dichterin Kleists herrliche Dichtung mit feinstem Gefühl für die Notwendigkeiten der Oper einrichtete. Das müßte Sie aber doch veranlassen, Ihr Widerstreben gegen das Dichten eines Opernbuches aufzugeben?

D.: Schwankend bin ich schon geworden, doch ziehe ich mich zunächst auf ein Gegenbeispiel zurück. Was denken Sie von Werner Ekg und seinem selbstgezimmerter Text zum „Revisor“?

K.: Er hat das großartig gemacht, vor allem dadurch, daß er geschickt Ruhepunkte für die Musik einführte. Aber hier bestätigt eigentlich die Ausnahme die Regel ...

D.: Aber was ist die Regel?

K.: Die haben Sie doch vorhin selbst genannt für das Ganze der Oper: Daß die Szenen so geordnet sind, daß die Handlung sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickelt, selbst wenn er als Hörer wenig von den Worten versteht. Und für das einzelne? Ich meine immer, es könnte kein guter Vers im Innern des Dichters erwachsen, ohne in „Klang und Sang“ überzugehen. Von Metastasio, den E. Th. A. Hoffmann so lobt, wird berichtet, daß er beim Dichten seiner Arien gleich einfache Melodien dazu erfand. Ist das nicht eine gute Gabe für einen Operndichter?

D.: Und da sind wir nun geradewegs bei unserm E. Th. A. Hoffmann angelangt, dessen goldene Worte über den Operndichter ich mir einmal notiert habe: „Ich behaupte, der muß ebensogut gleich alles im Innern komponieren wie der Musiker, und es ist mir deutliches Bewußtsein bestimmter Melodien, ja bestimmter Töne der mitwirkenden Instrumente, mit einem Worte, die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, das diesen von jenem unterscheidet.“

K.: So sind Dichter und Musiker also im Dienst an dem gemeinsamen Ziele innigst verbunden, „denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein- und dasselbe“.

D.: Das war noch einmal Hoffmann. Ich will gestehen, daß ich über unserm Gespräch doch beinahe Lust bekommen habe, für Sie ein Opernbuch zu schreiben ...

Als sich Dichter und Komponist wieder trafen, ging es um die Frage, ob nicht große Meister der Oper sich über die Zusammenarbeit von Dichter und Komponist geäußert hätten. Vor allem dem Dichter schien das besonders am Herzen zu liegen. Der Komponist gestand ihm, daß er zu diesem Thema schon gestöbert und gesucht und Aufschlußreiches gefunden habe: „Ich habe zwei erstaunliche Original-Dialoge entdeckt und einen dritten, den mittleren, noch dazu fingiert, aber mit lauter echten und wörtlichen Zitaten des betreffenden Komponisten. Hier sind sie.“²⁾

1. Ein Besucher fragt Lortzing, warum er vorhandene Stücke zu Operntexten umgearbeitet und nicht lieber Eigenes erfunden habe?

Lortzing: Ich hab's im Anfang mit eigenen kleinen Stücken versucht, aber gemerkt, daß dazu mehr Talent gehört, als ich habe, und viel Studium und Übung. Warum also nicht in meinen Schranken bleiben, dachte ich und legte mir aus verschollenen Stücken meine Operntexte zurecht.

Besucher: Ist es nicht ebenso schwer oder vielleicht noch schwerer, aus einem vorhandenen Stück eine gute Oper zu machen, als eine neue zu erfinden?

Lortzing: O nein. Zwar ist es mir auch herzlich sauer geworden, aber es kam zuletzt doch etwas Erträgliches zustande. Man muß es nur richtig angreifen.

Besucher: Ja, aber wie macht man das?

Lortzing: Das ist bald gesagt. Ich bin Schauspieler, habe also vor den meisten dramatischen Dichtern die Bühnenkenntnis voraus. Man lernt halt nach und nach, was auf die Leute wirkt und was nicht. Wie prächtig liest sich manches im Buch, und wie verpufft es auf der Bühne! Umgekehrt sieht manches gedruckt nach nichts aus und schlägt, lebendig dargestellt, zündend ein. Da lernt man auch erkennen, was die Stellung der Reden und Szenen zu bedeuten hat.

Besucher: Und wenn Sie nun ein passendes Sujet gefunden hatten, wie ging's dann weiter?

Lortzing: Ich fragte mich vor allem, ob es musikalische Situationen enthalte, Szenen, durch welche Gefühle angeregt werden, ob hier Gelegenheit zu einem Liede, dort zu einer Arie, da zu einem Duett, Ensemble, Chor usw. gegeben sei. Fand ich das in dem Stücke, dann war mir ein Stein vom Herzen. Nun begann ich eine andere Arbeit. Ich fragte mich: Welches sind die wirkungsvollsten Szenen darin? Welche sind schwächer oder gar verfehlt? Die schwächeren besserte ich, die verfehlten beseitigte ich ganz. So gewann mein Plan nach und nach die Gestalt, die ich für die Oper brauchte.

Besucher: Wo haben Sie nun die brauchbarsten Stoffe gefunden?

Lortzing: Darüber muß jeder nach seinem Geschmack entscheiden. Ich habe mir nur die allgemeine Regel gesetzt, mich nicht an gangbaren klassischen Stücken zu vergreifen. Da kann man nur verballhornen!

Besucher: Aber sprechen nicht Nicolais „Lustige Weiber“ gegen Sie?

Lortzing: Ich glaube nicht; Ausnahmen bestätigen die Regel. Ich war der Meinung, daß sich gerade aus verschollenem Mittelgut, also aus Lustspielen

wie dem „Bürgermeister von Saardam“ und dem „Rehbock“ von Kotzebue etwas machen ließe.

Besucher: Wirklich haben Sie mit „Zar und Zimmermann“ und dem „Wildschütz“ vorzügliche Griffe getan.

Lortzing: Und warum vorzüglich? Die Stücke sind freilich nicht übel, und für dieses Genre mag meine Musik den unbefangenen Leuten genügen. Was die Stücke aber so allgemein aufs Theater gebracht hat, verdanke ich noch einem anderen Umstand ...

Besucher: Und der wäre?

Lortzing (pathetisch): Rollen, Freundschen! Rollen heißt das Zauberwort, das Dichter und Komponist die Pforten der Bühne öffnet. Es gibt Sänger mit wenig Stimme, die jedoch ziemlich gute Schauspieler sind, und wiederum Sänger, die gut singen, aber schlecht spielen. Hat man nun ein Stück gefunden, das für jene gute Spielrollen, für diese hübsche Singrollen liefert, so ist ein günstiger Erfolg sicher. Am besten reüssiert man mit solchen Partien, die selbst von geringeren Theatersubjekten nicht totzumachen sind, wie im „Zar“ der Bürgermeister und Peter der Große ... Sehen Sie, das nenne ich Rollen. Darauf verstehen sich die Italiener und machen ihr Glück damit. Die Deutschen aber denken daran am wenigsten, daß es in den Opern die Sänger, überhaupt auf dem Theater die Darsteller sind, welche das Glück des Dichters und des Komponisten machen.

Besucher: Nun ja, wir haben viel Stücke mit Rollen in Ihrem Sinne, denen wir aber schwerlich höheren Kunstwert zugestehen können.

Lortzing: Und wir haben auch Stücke, deren hohen dramatischen Wert wir anerkennen müssen, und die sich doch nicht auf der Bühne halten, eben weil ihnen die Rollen fehlen. — Wenn beides sich vereinigt, dann ist das höchste Ziel erreicht ... Derartige Werke aber sind selten, und wenn die Theater keine andern als solche Stücke geben dürften ...

Besucher (ihn unterbrechend): Sollten wir im Interesse der Kunst nicht vielmehr sagen: Wer sich nicht zum Höchsten fähig fühlt, schaffe lieber gar nicht? Was kann dem Kenner an Mittelgut liegen!

Lortzing (lächelnd zu dem Besucher, der sich erschrocken unterbricht): Das war ein offenes Wort. Aber sehen Sie, diese Bemerkung, daß meine Sachen unter das Mittelgut gehören, ficht mich nicht an, weil sie wahr ist. Aber daß unser-einer deshalb das Produzieren unterlassen sollte, unterschreibe ich nicht. — Wenn „dem Kenner“ nichts dran liegt, so muß ich mich bescheiden. Aber wie lange, meinen Sie, würde eine Bühne bestehen, auf der nur Werke des höchsten Genies gegeben werden dürfen, und vor der nur Kenner als Zuhörer sitzen sollen? Aus lauter vollkommenen Werken bringen Sie kein Repertoire für ein halbes Jahr zusammen, und von der Einnahme, die ein reines Kennerpublikum brächte, würde der Theaterdirektor das Öl für die Lampen nicht beschaffen können! Es wäre charmant, wenn alle Kunstwerke vollkommen und alle Menschen Kenner wären. Unser Herrgott aber hat es anders beschlossen. Die Menschen auf diesem Planeten sollen verschiedene Fähigkeiten, verschiedene Neigungen, verschiedene Bildung haben, aber mög-

lichst alle auch ihre Kunstfreuden. Einige meiner Opern bereiten vielen ehrlichen Seelen angenehme Stunden, damit bin ich zufrieden . . .

Hier bricht das Gespräch ab.

2. Ein junger Komponist richtet an Wagner einige Fragen.

Die erste ist: Wie muß man es machen, um mit einer Oper Erfolg zu haben?

Wagner: „Wenn mir jemand eine neukomponierte Oper in Partitur vorlegt, so kann mir das gar nichts sagen; in den Künsten der Harmonisierung, der übermäßigen Dreiklänge, der Instrumentation und der allgemeinen Schablone moderner Komposition ist man jetzt so weit, daß man vorher wissen kann, man wird nicht gerade auf besondere Roheiten und Dummheiten stoßen. Aber nach dem Textbuche frage ich; daran erkenne ich, ob der Mensch Sinn für dramatische Poesie hat, und kann danach auch wohl absehen, ob er für dramatische Musik begabt ist, wenn es ihm gelang, für seinen Text den rechten musikalischen Ausdruck zu finden, was freilich in den wenigsten Fällen geschehen ist.“

Die zweite: Wie kann man einem Text ansehen, ob er brauchbar ist?

Wagner: „Den dramatischen Komponisten meiner Richtung möchte ich anraten, vor allem nie einen Text zu adoptieren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung, und diese Handlung von Personen ausgeübt sehen, welche den Musiker aus irgendeinem Grunde lebhaft interessieren. Dieser sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: Trägt sie eine Maske — fort damit; ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneiders gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, wo er nur den Blick ihres Auges gewahrt. Spricht dieser zu ihm, so gerät die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt — was er sich aber gefallen lassen muß. Endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes (wie etwa der „Steinerne Gast“, wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte), so daß — er darüber aus dem Traum erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: Er hat einen Einfall gehabt . . .“

Die dritte: Wie haben Sie es gemacht, da Sie sich doch selbst Ihre Texte dichteten?

Wagner: „Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgendeinen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle. Bei dieser Art des Verfahrens würde ich allerdings dem Übelstand ausgesetzt sein, mich zweimal begeistern zu müssen, was unmöglich ist. Die Art meiner Produktion ist anders. Zunächst kann mich kein Stoff anziehen als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits von dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung be rauscht; ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die Oper ebenfalls schon fertig ist, und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und

besonnene Nacharbeit ist, der das Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorangegangen ist. Dazu dürfen allerdings nur Stoffe gewählt werden, die keiner Behandlung als nur der musikalischen fähig sind; nie würde ich einen Stoff wählen, der von einem geschickten Theaterdichter ebensogut zum gesprochenen Drama benützt werden könnte. Als Musiker kann ich aber Stoffe wählen, Situationen und Kontraste erfinden, die dem dramatischen Dichter für das Schauspiel stets fremd bleiben müssen. Hier dürfte also auch der Punkt sein, wo Oper und Drama sich vollkommen scheiden und beide nebeneinander ruhig ihre Richtung verfolgen können . . .“

Die vierte: Ist es nicht unendlich schwer und mühsam, einen solchen Stoff zu finden — und was dann?

Wagner: „Die Komponisten könnten, so gut sie Kontrapunkt studieren, auch dem Studium der Sage und Geschichte obliegen, wobei sie schon zu einem ihrer Eigenart gemäßen Stoffe kämen. Und wenn ihnen dann die Geschicklichkeit oder Erfahrung abgeht, um die dramatische Handlung anzuordnen, hätten sie dann nicht die Möglichkeit, sich an einen berufenen Dramaturgen zu wenden, mit dem sie zusammenarbeiten könnten? Übrigens gibt es unter den dramatischen Komponisten wenige, die nicht gelegentlich instinktiv bemerkenswerte literarische und poetische Fähigkeiten gezeigt hätten, indem sie den Text umstellten oder nach ihrem Belieben die Ordnung einer Szene umarbeiten, die sie anders empfinden und besser verstehen als der Textdichter . . .“

3. Claude Rostand unterhält sich mit dem Komponisten Darius Milhaud über das „Wie“ seines Opernschaffens (es handelt sich um drei Opernwerke: Christophe Colomb, Maximilian und Bolivar).

Rostand: Haben Sie, was die Wahl Ihrer Textbücher betrifft, bestimmte Gesichtspunkte, Gewohnheiten oder gar Eigenheiten?

Milhaud: Mir macht die Wahl eines Textbuches jedesmal große Schwierigkeiten. Die Gründe, die mir die Stoffe jener drei von Ihnen erwähnten Opern nahegelegt haben, waren jedesmal ganz verschieden. Der Christophe Colomb ist auf folgende Weise zustande gekommen: Claudel hatte mich in einem Brief gebeten, ihn in Brangues zu besuchen, um einen Text kennenzulernen, der seiner Ansicht nach unbedingt die Mitwirkung der Musik verlange. Als er mir den ersten Teil des Manuskripts vorgelesen hatte, die Keimzelle des künftigen Christophe Colomb, stand die Idee, aus dem grandiosen Stoff eine Oper zu machen, blitzartig vor mir, obschon Claudel selber nur an eine mehr oder minder entwickelte Begleitmusik gedacht hatte. Aber auch eine reich entwickelte Begleitmusik hätte meinem Betätigungsdrang kein Genüge getan. Der Maximilian entstand aus einer ganzen Reihe zufälliger Begegnungen. Ich hatte zunächst einmal während einer Seereise ein Buch über Mexiko gelesen. Gleich nach meiner Rückkehr las ich dann in Paris das Werk des Grafen Corti über Maximilian und Charlotte, das ich auf dem Boulevard Clichy im Schaufenster einer meiner Wohnung gegenüberliegenden Buchhandlung entdeckte. Als ich dann später nach Wien kam, sprach mein Verleger Hertzka mir von einem Stück, das Werfel über Juarez und Maximilian

geschrieben hatte. Ich begab mich sogleich zu Werfel; die Sache wurde im Augenblick entschieden und der Vertrag mit dem Verleger unterzeichnet. Dies Werk kam also unter günstigen Umständen zur Welt. Und diese anfängliche Gunst des Schicksals hat es dann auch weiterhin begleitet; denn der Maximilian wurde von der Pariser Oper angenommen, noch ehe er geschrieben war, was nicht grade häufig geschieht ...

Rostand: Und der Bolivar, der dies ganze Jahr hindurch auf dem Spielplan der Oper gestanden hat?

Milhaud: Beim Bolivar liegen die Dinge wiederum anders. Supervielle, dessen Dichtungen ich liebe, bat mich 1936 um eine Bühnenmusik für die bevorstehende Uraufführung dieses Werkes in der „Comédie Française“. Später, im Jahre 1943, als ich fern von Frankreich in den Staaten lebte, suchte ich einen Opernstoff. Alle unsere Gedanken galten damals der Befreiung unseres Landes. Und da das Thema des Bolivar eine Befreiung ist, beschloß ich, aus dem Stoff eine Oper zu machen.

Rostand: Und wie haben Sie, nachdem die Wahl des Stoffes entschieden war, mit dem Textdichter zusammengearbeitet?

Milhaud: Auch hier liegt jeder Fall anders. Alles hängt vom Textdichter ab. Wenn ein Musiker einen bereits behandelten Stoff wählt, oder wenn das Textbuch auf ein Theaterstück oder auf eine Novelle zurückgeht, so muß er sich völlige Freiheit in der Auffassung und Ausarbeitung sichern. Denn ein Textbuch kann sich in der Tat wesentlich von dem ursprünglichen Werk unterscheiden, dem es seine Entstehung verdankt: Denken Sie zum Beispiel an Faust oder an Carmen. Hier handelt es sich allerdings um Textbücher, die sich ausschließlich nach dem Musiker richten. Von den Textbüchern der Verdischen Shakespeare-Opern wollen wir in diesem Zusammenhang nicht sprechen ...

Was meine Textdichter betrifft, so ist vor allem die Zusammenarbeit mit Claudel stets eine Freude für mich gewesen — schon deshalb, weil er bereits beim Entwurf einer Partitur voller Ideen und Vorschläge war und weil ich von seinen zahllosen Einfällen viel lernen und manchmal auch viel verwerten konnte. Er begreift auch (was wenige Dichter begreifen) die Notwendigkeit, daß man die Musik unbehelligt „gehen lassen“ muß, selbst wenn sie gelegentlich auf den Text übergreift ...

Rostand: Claudel hat Sie also niemals tyrannisiert?

Milhaud: Im Gegenteil! Wie oft hat Claudel Texte für mich geschrieben und sie mir mit den Worten überreicht: „Es ist nur ein Vorschlag. Nehmen Sie davon, was Sie brauchen können.“ Einer solchen Einstellung zum Musiker begegnet man selten. Sie entspricht zugleich einer Großzügigkeit und einem Vertrauen, die tief verpflichten. Hier ist übrigens ein Brief von Claudel, den er mir 1921 schrieb, als ich an dem „Euménides“ arbeitete, und den ich wiedergefunden habe: „Was etwaige Kürzungen betrifft“, schreibt er, „so haben Sie freie Hand. Die Worte haben meines Erachtens keinerlei Bedeutung; das Publikum muß dem Geschehen, ohne auch nur ein Wort zu verstehen, mit Anteilnahme folgen können, lediglich durch Bewegung und Umriß der Satzperioden, die nicht musikalisch gefärbt, sondern rhythmisch nach-

gezeichnet werden müssen.“ Eine solche Auffassung bei einem Schriftsteller und Dichter ist ebenso erfreulich wie selten. Einige meiner literarischen Mitarbeiter haben sich bei den Proben gelegentlich gewundert, daß man in meinen Opern nicht immer jedes Wort versteht. Ich rate ihnen jedesmal, sich doch einmal eine der populären Opern, den Bajazzo etwa oder die Walküre, anzuhören und sich zu fragen, ob sie jedes Wort verstanden haben! ...

Rostand: Haben Sie bei Francis Jammes das gleiche Verständnis und Entgegenkommen bei der Zusammenarbeit gefunden?

Milhaud: Ja und nein. Francis Jammes war bei einigen Streichungen in der „Brebis égarée“ ebenso verständnisvoll wie nachgiebig. Einige Jahre darauf aber, 1928, schickte er mir ein kleines Stück „Bluette reine de France“ mit folgendem Begleittext: „Ich will gern und lange auf das Ergebnis Deiner musikalischen Inspiration warten. Nur muß ich Dir vor meinem eigenen Gewissen und ehe Du mit der Arbeit beginnst, gestehen, daß ich an meinem Text kein Jota ändern werde.“

Rostand: Woraus man ersieht, wie wenig die großen Männer sich gleichen. Und wie haben Sie sich aus der Affäre gezogen?

Milhaud: Ich habe diese Musik nie geschrieben ...

Rostand: Und zu welcher Kategorie von Textdichtern gehört Armand Lunel, mit dem Sie am „Maximilian“, an der „Esther de Carpentras“ und den „Malheurs d'Orphée“ gearbeitet haben?

Milhaud: Er ist der ideale Mitarbeiter schlechthin! Auf jeden Vorschlag geht er ein. Über alles kann ich frei und offen mit ihm reden, ohne daß ich je befürchten müßte, ihn zu kränken. Seine Mitarbeit ist ein Vergnügen; wir zanken uns nie. Ich freue mich schon jetzt und ganz besonders auf unsere gemeinsame Arbeit am „David“, zu der wir uns entschlossen haben ...

Rostand: Doch bitte ich Sie, mir über den Textdichter des Bolivar, Ihrer dritten südamerikanischen Oper, noch ein paar Worte zu sagen. Übrigens hatten Sie diesmal, wenn ich nicht irre, zwei Mitarbeiter? ...

Milhaud: Ja, den ursprünglichen Verfasser, wenn ich so sagen darf, und den eigentlichen „Librettisten“. Es ging nämlich darum, ein brauchbares Textbuch zu schaffen, das den ganzen Zauber der Supervielleschen Dichtung unangetastet ließ. Meine Frau hat dieses Textbuch geschrieben ...

Nur das Ende wich völlig von der dramatischen Fassung ab ... Demgemäß erscheint nun Maria Teresa dem ohnmächtigen Bolivar kurz vor seinem Tode im Traum. Ich weiß, daß Supervielle ein anderer Schluß lieber gewesen wäre; aber die Oper hat ihre eigenen Gesetze, die den Musiker unter Umständen zwingen, seine Auffassung durchzusetzen. Jedenfalls bin ich dem großen Dichter dafür dankbar, daß er meine Auffassung anerkannt hat.

1) Daß es angeregt wurde von E. Th. A. Hoffmanns erstaunlicher Studie „Der Dichter und der Komponist“ (1813) sei eigens betont. Von dorthier stammen auch die Hoffmann-Zitate.

2) Der erste steht bei J. C. Lobe „Konsonanzen und Dissonanzen“ (Leipzig 1869) und ist von mir leicht überarbeitet. Die Wagner-Zitate des zweiten (die Fragen sind von mir) hat schon Edgar Istel „Das Libretto“ (Berlin 1914) erwähnt. Der dritte ist dem Werk von Claude Rostand „Gespräche mit Darius Milhaud“ (Classen Verlag, Hamburg) entnommen.

Pomp und Künstlichkeit in der Barockoper

In Paris tanzte 1653 der damals fünfzehnjährige Ludwig XIV. den „Roi Soleil“, die Hauptrolle in einem Ballett, das den Titel „Ballet de la nuit“ führte. Er stellte damit tanzend die Gestalt dar, die ihm wenig später die Weltgeschichte zudachte. In Wien wurde 1668 Marc' Antonio Cestis „Il pomo d'oro“ gegeben, die wohl pompöseste Oper, die je gezeigt worden ist. Der festliche Anlaß ihrer Aufführung war die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarethe Therese von Spanien. Eine schier unfaßbare Pracht wurde entfaltet, ein Fest mehr noch für die Augen als für die Ohren; bald sah man den Olymp, bald die Unterwelt mit fratzenhaften Höllentieren und grotesken Dämonen, bald Paläste, Seehäfen, Waldlandschaften, Tempel oder Sternenszenen. 67 Auftritte zählte die Handlung, und mehr als ein dutzendmal erschienen völlig neue Bühnenbilder. Allein in einem von ihnen wurden drei verschiedene Lustsäle vom Himmel heruntergelassen; und unentwegt fuhren Götter auf Wolken zur Erde hinab. Schließlich – und damit dringen wir zum allegorischen Kern des Geschehens, um dessentwegen der Hofdichter Sbarra die antike Sage so großzügig veränderte – eröffnete Jupiter das geheime Fach des Fatums, in dem ein Bild der Kaiserin Margarethe Therese, „der Gemahlin und Tochter der beiden größten Monarchen, in der Juno ihre Macht, Pallas ihren Geist und Venus ihre Schönheit übertroffen sahen“ (Karl Sälzle), an der Spitze einer unendlich scheinenden Zahl von Nachkommen erschien. Musikalisches Theater war zu einem gewaltigen höfischen Huldigungsakt monumentalisiert, zu einem unwirklichen und antirealistischen Spiel von Göttern und Helden. In diesen antiken Gestalten sahen sich die Höflinge und Hofdamen, die Prinzen und Prinzessinnen widergespiegelt und reihten sich so in die glanzvolle Huldigung vor dem Kaiserpaar mit ein. Die Oper war zum Symbol des absolutistischen Staates geworden – hier der Herrscher, der den Staat und die Macht in seiner Person darstellt, dort die Untergebenen, die ihm dienen und huldigen.

Von Warschau und Wien bis nach München und London will sich jeder Fürstenhof Glanz verleihen durch italienische Opernaufführungen. Überall wird der gleiche verschwenderische Aufwand bei den Inszenierungen getrieben. Mit den italienischen Sängern, Komponisten und Textdichtern kommen, die eigentlichen Stars, die italienischen Bühnengestalter, ein Burnacini im 17., die Gallibienas im 18. Jahrhundert. Überall gibt es die charakteristischen barocken Bühnenbilder mit Grotten, Säulenhallen, Triumphbögen und einer perspektivischen Raumprojektion, die durch lange, sich nach hinten allmählich verkleinernde Säulen- oder Baumreihen erzielt wird. Eigene Spezialisten handhaben die Beleuchtungsmaschinerie; und welch phantastische Mengen an Kerzen während

einer einzigen Aufführung verbrannt wurden, erfahren wir aus den uns überkommenen Rechnungsbüchern.

Wir finden uns auf der Scheitelhöhe des Barocks; und ganz Europa wird von dem Wunsch, das Leben zu theatralisieren erfaßt, von einer Freude am Prunk und einem nie vorher und nie nachher in solchem Ausmaß aufgetretenen Hang zum Künstlichen. Der Mensch versucht, sich auf wunderliche Weise zu überhöhen, im gleichen Moment aber auch seine fragile Körperlichkeit vergessen zu machen. Er will die Natur, ja sich selber nach seinem Willen umformen. Die Natur betrachtet man hochmütig herablassend. Sie wird in geometrisch abgezeichnete Parks verwandelt, soll dem Prunkstil der Schlösser entsprechen, die in ihnen ins Freie hinaus erweitert sind. Die Hecken wandeln sich in Mauern, Nischen und Bogengänge, die Bäume werden zu kunstvollen architektonischen Gebilden zurechtgeschnitten, die Blumenbeete zu Ornamenten stilisiert. Auch das Wasser hört auf, ein elementares Element zu sein. In schnurgeraden Kanälen und Kanälchen, in klar abgegrenzten Bassins und ungezählten zierlichen Fontänen, Springbrunnen und kindlichen Vexierwässern, die sich über den ahnungslosen Spaziergänger ergießen, dient es architektonischen und spielerischen Aufgaben.

Wie die Natur wurde auch das höfische Leben einem starren Reglement unterworfen, vollzog sich in strenger und feierlicher Etikette. Der französische König, Vorbild für alle europäischen Fürstenhäuser und Residenzen, war sakrosankt, ihm konnte man nur in devoter Haltung gegenüberreten. Alles, was er tat, war vom Lever bis zum Coucher eine Staatsaktion; selbst die königlichen Kinder erhielten bereits einen eigenen Hofstaat mit fest umrissenem Zeremoniell, mußten noch beim Spiel Staatsgewänder tragen.

Kaum ein Kunstzweig ist so beispielhaft für das Lebensgefühl des Barocks, entspricht so seiner hierarchisch geordneten Welt, wie das Ballett. Der König und die Vornehmen des Hofstaates tanzten in sich erhöhender Selbstdarstellung die Hauptrollen in allegorisch-mythologischen Spielen. Die schnellen Volkstänze mit ihren oft weitausladenden Bewegungen wandeln sich in der höfischen Sphäre in ein langsames und gemessenes Hin- und Herschreiten und Sichsteifverbeugen. Sechzig Seiten nimmt im Lehrbuch des deutschen Ballettmeisters Taubert allein die Beschreibung der Reverenz in Anspruch, des höfischen Begrüßungszeremoniells. Wie Reiten und Fechten lernt der junge Edelmann in jahrelangem Unterricht auch das Tanzen. Es wird „eine feierlich exekutierte Zeremonie, der ein auf Bewunderung gestimmtes Publikum assistiert. Sprechen, Lachen, die Partnerin anders als an den Spitzen der Finger berühren, ist verpönt“ (Richard Alewyn). Tanzen ist



Bühnenbilder von
Ludovico Ottavio
Burnacini zu
Antonio Cesti
„Il pomo d'oro“
Wien 1668,
Arsenal des Ma

„zum geometrischen Ornament erstarrt“. Auch die Unterhaltung verkünstelte zu einem gegenseitigen Sichüberhäufen mit Komplimenten, zu einem ständigen Sichverbeugen und Sichgegenseitig-schmeicheln, zur, wie der Zittauer Christian Weise sich ausdrückt, „gestirnten, balsamierten und verguldeten Redensart“.

Das höchste Ziel des Barockmenschen war, nicht mehr wie ein menschliches Wesen zu erscheinen, sondern wie eine künstliche Schöpfung, wie eine kunstvoll stilisierte Figur. Eiserne Korsetts zwangen den weiblichen Oberkörper in die Form eines auf seiner Spitze stehenden Kegels, das Mieder wird erbarmungslos eingengt und ein Gerüst aus Draht und Fischbein, „Panier“ (Hühnerkorb) genannt, bespannt mit kostbaren Stoffen, gibt dem Unterkörper die Form einer Halbkugel. Maske und Handschuhe schließlich bedecken Gesicht und Hände. Einen Zentner wog das Kleid, das die Prinzessin Luisa Dorothea Sophie von Preußen an ihrem Hochzeitstag trug, und in England konnte einmal der halbe Hof einer Vorstellung nicht beiwohnen, weil einige Damen, die sich am Eingang verkeilt hatten, nicht schnell genug auseinandergezerrt werden konnten. „Schon im zartesten Alter wurden die Mädchen von ihren modesüchtigen Müttern mit diesem Marterwerkzeug gequält“ (Friedrich Zoepfl). Auch die Männer standen den Frauen an Tollheit und Widernatürlichkeit der Kleidung nicht nach. Mit Leder und Draht, mit Wülsten aus Werg und Roßhaar wurden Wämser, Westen und Hosen ausstaffiert, bis sie zu grotesker Breite answollen, ja man baute Kostüme in mehreren Lagen übereinander auf, um den Eindruck des Überflusses zu erwecken. Schließlich krönen bei den Damen gewaltige Frisuren, auf deren Türmen Vogelkäfige, Karossen, Pavillons und Fregatten schaukeln, Atlasschühlein mit schwindelnd hohen Absätzen, die nur noch ein Trippeln zulassen (im Rokoko dazu dann noch die Mouche, das Schönheitspflästerchen, in vielfältigen Formen wie Fliege, Schaf oder Hase und bisweilen sogar mit Brillanten besetzt), und bei den Männern die pompösen Allongeperücken, die den

Mann „löwengleich“ erscheinen lassen, die künstliche Metamorphose des Menschen. Selbst Erzengel Gabriel verkündet auf Bildern des 17./18. Jahrhunderts in Allongeperücke der Jungfrau Maria die Botschaft ihrer Auserwählung, und in einer katholischen Kirche Nürnbergs war sogar einer Statue des Heilands eine gepuderte Perücke aufgesetzt.

In der Oper ging man noch einen Schritt weiter. Hier herrscht nicht mehr der von Gott geschaffene Mensch, sei es Mann oder Frau, sondern ein Verschnittener, ein seltsames Zwitterwesen: der Kastrat. Zwar spielen bei seinem Aufkommen auch außerkünstlerische Gründe, Fragen der Moral und der Religion, eine große Rolle; aber niemals hätte der Kastrat die europäischen Opernhäuser erobern können, wenn nicht der Zeitgeschmack seine Künstlichkeit gebilligt, ja gefordert hätte. Er kam dem barocken Hang zum Stilisierten und Übersteigerten, zum Virtuosen und sogar Unnatürlichen entgegen, er erfüllte die merkwürdige Sehnsucht nach dem dritten Geschlecht oder, wie Johann Adolf Scheibe, der Gottsched unter den musikalischen Pamphletisten sich ausdrückte, nach der „Person aus der verkehrten Welt“. In der Hosenrolle hat sich dieser Reiz des Doppeldeutigen bis auf den heutigen Tag erhalten. Aber es gab noch andere Gründe, die den Aufstieg der Kastraten begünstigten. Auch unter den Stimmen und Instrumenten wurde eine absolutistische Rangordnung errichtet. Der Stufenordnung der Gesellschaft entsprechend erhielten die hohen Instrumente und hohen Stimmlagen einen besonderen Rang zugewiesen. Daher die Vorliebe, auch Männer- und Heldenrollen von Sopran oder Alt singen zu lassen. Diese Bevorzugung hoher Stimmen in der Oper hat sich ebenfalls bis in die Gegenwart hinein erhalten – Helden sind Tenor, Bösewichter Bariton und Baß. Schließlich entwickelte sich das Kastratentum in Italien, damaligem Modeland der Musik, und sein Aufkommen wurde begünstigt durch die Freude des Italieners am Verkleiden. Außerhalb Italiens, besonders dort, wo man sich aus nationalen Gründen der

as aus der Erde
aufgestiegene
Höllenmaul



Vorherrschaft der italienischen Musik nicht ohne weiteres beugen wollte, fiel es den Kastraten bisweilen nicht leicht, sich durchzusetzen, so in Paris, wo sich ein Rest von Rationalismus diesem Zwitterwesen widersetzte, oder an der deutschen Oper in Hamburg, die dem Volkstümlichen zuneigte, sich an ein bürgerliches Publikum wandte und wo eine starke Neigung zum Realistischen ein Auftreten von Kastraten ausschloß.

Zu Zeiten der Florentiner Camerata wurden weibliche Rollen noch von Frauen gesungen. Als in Venedig 1637 das erste Opernhaus mit „Andromeda“ von Francesco Manelli eröffnete, stellten Kastraten die Juno, Venus und Astrea dar. Die Sänger kamen aus Rom, wo ein kirchliches Dekret den Frauen das Auftreten im Theater verbot. Zwar gab es auch im 17. Jahrhundert schwärmerisch umjubelte Sängerinnen, so Leonora Baroni, die Milton liebte, deren „feurige Augen“ Papst Clemens IX. besang, die von der französischen Kaiserin verschwenderisch mit Talern und Kleinodien beschenkt wurde und von deren Gesang Maugras sagte, daß er „sein irdisches Dasein vergaß und die Freuden der Seligen genießend schon unter den Engeln zu weilen glaubte“ (nach Romain Rolland). Der eifernde Kampf der Kirche gegen die „Sittenverderbnis“ und die öffentliche „Schaustellung“ von Frauen auf der Bühne ließen mit der Zeit jedoch zum wenigsten in Italien immer schwerer Frauen finden, die befähigt und gewillt waren, auf dem Theater aufzutreten. Im Jahre 1686 erließ Innocenz XI. endgültig ein Verbot für alle Theater, und sein Nachfolger Clemens XI. bekräftigte es mit scharfen Worten: „Daß keine Weibsperson bei hoher Strafe Musik aus Vorsatz lernen solle, um sich als Sängerin gebrauchen zu lassen; denn man wisse wohl, daß eine Schönheit, die auf dem Theater singen und dennoch ihre Keuschheit bewahren wollte, nichts anderes tue, als wenn man in den Tiber springen und doch die Füße nicht naß machen wolle.“ Merkwürdigerweise eroberten sich die Kastraten nicht nur die Frauen-, sondern auch die Männerrollen. Bereits 1654 wurde die männliche Hauptpartie in Cavallis

Oper „Serse“ von einem Kastraten gesungen. Vielfach versuchten sogar junge Mädchen, sich als Kastraten auszugeben, um beim Theater Karriere zu machen.

Seltsam müssen diese Kastraten gewirkt haben. Es gehört zu den merkwürdigen Folgen des operativen Eingriffs, daß es das Wachstum fördert. So waren die Kastraten meist riesengroß und neigten überdies zu Fettansatz oder aber zum Gegenteil, zu einer grotesken Magerkeit. Dazu kam ihr von der Norm abweichendes Wesen, ihre weibische Eitelkeit, ihr leicht begreiflicher Hang zu Melancholie. Trotzdem, auf die Zeitgenossen übten sie faszinierende Wirkungen aus. So schreibt der Abbé Raguenet über den Kastraten Ferrini (nach Franz Haböck): „Ferrini zum Beispiel, der 1698 in Rom die Gestalt der Sibaris in der Oper ‚Temistocle‘ darstellte, ist größer und schöner, als es gewöhnlich die Frauen sind, er hat ein, ich weiß nicht was, von Noblesse und Bescheidenheit in seiner Physiognomie — als persische Prinzessin angetan, wie er war mit Turban und Aigrette, hatte er das Ansehen einer Königin und Kaiserin, und man hat vielleicht nie auf der Welt eine schönere Frau gesehen als er in diesem Aufzug schien.“ Und noch der erfahrene Casanova berichtet über die erstaunliche Wirkung von Kastraten (ebenfalls nach Haböck): „Hierauf gingen wir in das Theater Aliberti, in das die ganze Stadt strömte, um den Kastraten zu sehen, der die Rolle der Primadonna spielte. Er war der gefällige Liebhaber des Kardinals Borghese und speiste jeden Abend mit seiner Eminenz allein. Die Stimme des Kastraten war herrlich; noch herrlicher aber war seine Schönheit. Ich hatte ihn als Mann auf der Promenade gesehen; aber obwohl er sehr hübsch war, hatte sein Gesicht auf mich keinen Eindruck gemacht, denn man sah sofort, daß er ein verstümelter Mann war. Auf der Bühne dagegen war die Täuschung vollkommen; er entflammte. In ein gut gearbeitetes Mieder eingeschnürt, hatte er eine Nymphenhülle, und sein Busen — es ist fast unglaublich — nahm es an Form und Schönheit mit jedem Frauenbusen auf. Wenn er, auf

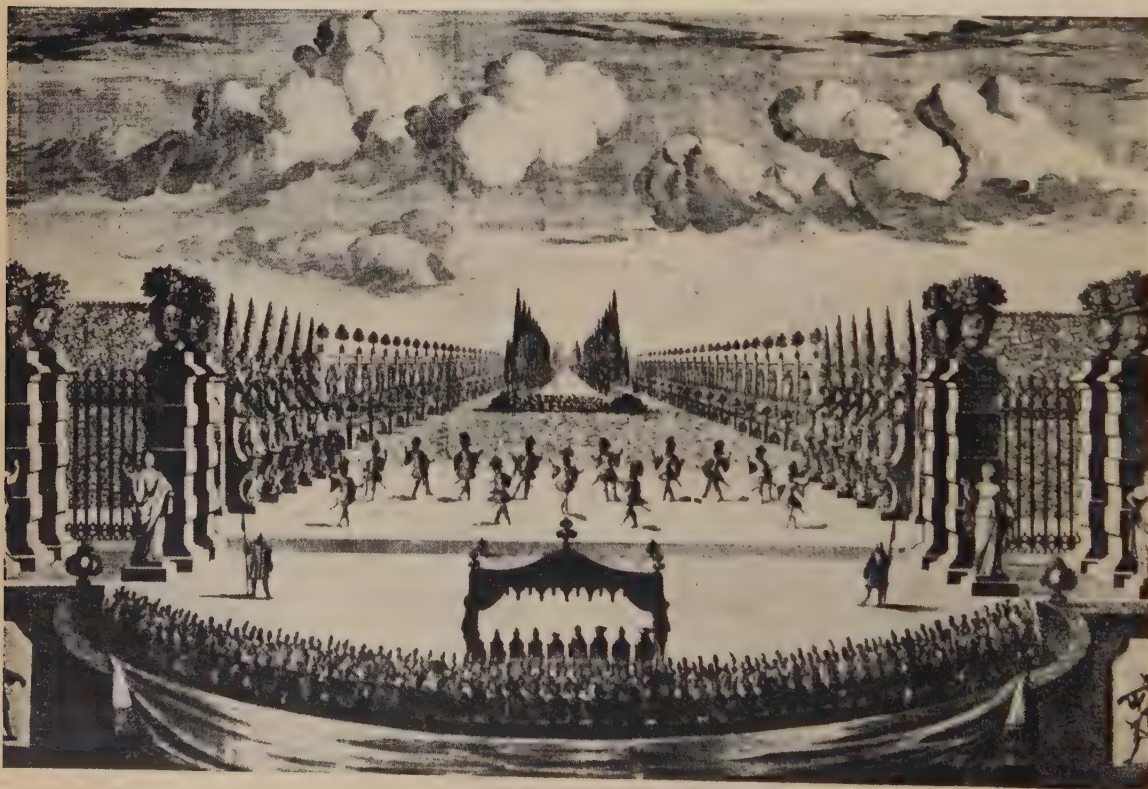
das Ritornell seiner Arie wartend, auf der Bühne auf und ab ging, hatte sein Gang etwas Majestätisches und zugleich Wollüstiges; wenn er die Logen huldvoll mit seinen Blicken beglückte, dann entzückte der zärtliche und bescheidene Ausdruck seiner schwarzen Augen alle Herzen. Offenbar wollte er die Liebe derjenigen nähren, die ihn als Mann liebten und die ihn wahrscheinlich nicht geliebt hätten, wenn er Weib gewesen wäre.“

Wesentlich kritischer beurteilte man die Kastraten, wenn sie in Männerrollen auftraten. Hier wurde ihnen oft ihre Bartlosigkeit, die Glätte und die runde Weichheit ihrer Züge vorgeworfen. Aber ihres herrlichen Gesanges wegen war man bereit, ihnen alles zu verzeihen; sie waren die Lieblinge ihres Zeitalters, eitel und ungezogen, vergöttert und umschwärmt. Ludwig XV. ließ ergebungsvoll beim Kastraten Caffarelli anfragen, welche Geschenke er ihm machen dürfe, Philipp V. von Spanien zahlte dem Kastraten Farinelli jährlich 50 000 Franken, nur um täglich vier Arien von ihm hören zu können; und als der Kastrat Senesino London verließ, drängten sich die Frauen so heftig, daß sie fast ihre Würde vergaßen, nur um ein huldvolles Zeichen oder einen letzten Blick von ihm zu erhaschen.

Der Künstlichkeit der Darsteller entspricht die Künstlichkeit der Handlungen. Um Konflikte zu schaffen, setzte man ein ganzes Arsenal menschlicher Irrungen und Wirrungen in Bewegung, werden griechische Mythen und römische Geschichte zu abenteuerlichen Zufalls- und Intrigenspielen verzerrt, wechseln Verfolgungen und Rettungen, Gefangenschaften und Befreiungen, Trennungen und Wiedersehen einander in bunter Folge ab. Das Gespinnst der Intrigen und Verwechslungen hatte in der venezianischen und neapolitanischen Oper allmählich Ausmaße angenommen, durch die die mythologischen und geschichtlichen Stoffe völlig zerpfückt und zersetzt wurden. Längst waren die historischen Quellen, die „fatti storici“, über-

wuchert von den frei erfundenen Zutaten, die man großzügig „*accidenti verissimi*“ nannte. Ständig gab es Einschübe, Ablenkungen und Unterbrechungen, ständig fing einer eine plötzlich Ohnmächtigwerdende auf, geriet dadurch in den Verdacht einer Liebschaft, wodurch wieder ein anderer ohnmächtig wurde und Anlaß zu weiterer Eifersucht gab. Gift und Meuchelmord, schwüle Liebestragödien, alle Arten von Martyrium, Entführung, Verwechslung, List und Betrug beherrschen die Handlungen, die in unwirklichen Schauplätzen – auf dem Olymp, in einer unterirdischen Grotte, in den Gefilden Arkadiens, auf einer einsamen Insel im Weltmeer, in einem exotischen Palast – spielen, und in denen Übermenschen, Götter, Jungfrauen von lilienweißer Reinheit und Schönheit, Wollüstlinge und Schurken, vor denen selbst Satan blaß wird, auftreten.

Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts reicht die Macht der pomphaften, künstlichen Barockoper, aber bereits um die Jahrhundertwende setzt eine Reaktion ein. Der Dichter Apostolo Zeno versucht, wieder Ordnung in das verwilderte Libretto zu bringen, vereinfacht die Handlungen und schablonisiert die Dramaturgie; in Neapel blühen die Intermezzi auf, die im Sinne der Stegreifkomödie während der Pause der tragischen Heldenoper gegeben werden, um dem strapazierten Publikum neuen Mut zur Entgegennahme der schweren Kost zu geben; in Pergolesis „*La serva padrona*“, die einer der größten Opernerfolge der Musikgeschichte werden sollte, äußert sich ein neues natürliches Lebensgefühl; die Enzyklopädisten laufen Sturm gegen Dogmatismus und eine erstarrte geistige Ordnung, Rousseau verkündet sein „Zurück zur Natur“, Diderot fordert an Stelle satzenreichen Wortgeklingsels das erschütternde „Bild“, an Stelle des Ausstattungspompes die „wahre Tragödie“, und mit dem Auftreten Calzabigis und Glucks schließlich versinkt die Barockoper und wird das klassische Operntheater geboren.



Garten der Circe
schwimmender In
(verwandelter So
in „Die Beständ
des Ulysses“
Wien 1700
(Burnacini)

Hogarth und die Oper

Beziehungen zwischen Oper und bildender Kunst verstehen sich beinahe von selbst. Immerhin berührt es merkwürdig, wenn etwas so durchaus an seine Zeit Gebundenes wie die Hogarthischen Sittenbilder annähernd zwei Jahrhunderte später sich plötzlich der opernschaffenden Phantasie bemächtigt. Eklatant geschah dies bei Strawinsky mit „The Rake's Progress“. Weniger bekannt ist wohl jetzt, in welchem Maß der englische Maler, Kupferstecher und Moralist an der Entstehung des „Rosenkavaliers“ mitgewirkt hat. Man weiß im allgemeinen, daß die Leverszene des ersten Aktes im Arrangement von einem Blatt aus Hogarths „Marriage à la mode“ bestimmt wurde. Oskar Bie hat in seinem Buch „Die Oper“ die Bildvorlage gezeigt, und der Strauss-Biograph Richard Specht von dem „Hogarth-Stich in Tönen, der unvergleichlich stilvollen und lebendigen Szene des Levers“ gesprochen.

Der 1697 geborene William Hogarth hat als junger Künstler die Triumphe der italienisch-kosmopolitischen Oper miterlebt, welche ihr Händel beim Londoner Publikum erkämpfte, bis es dann unter dem Einfluß einer nationalistisch angehauchten gesellschaftlichen Opposition zu Krisen und zum Bankrott des Unternehmens kam. Das Fanal dieser Revolte gegen den „guten Geschmack“ war der beispiellose Erfolg der „Beggar's Opera“ von John Gay und Johann Christoph Pepusch (1728). Hier wurde nicht nur das Kunstideal der vornehmen Leute der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern zugleich die Mentalität dieser Gesellschaft als Banditenmoral entlarvt. Man wäre versucht, die Böartigkeit, mit der die Bettleroper gegen die idealistische Operntraumwelt das satirisch geschärfte Bild der nackten Wirklichkeit ausspielte, hogarthisch zu nennen, hätte der Träger dieses Namens damals mit seinen berühmten satirischen Sittenschilderungen nicht erst angefangen. Wie Hogarth zur Kunstform der Oper stand, welcher Partei er sich in dem ganzen Meinungsstreit am nächsten fühlte, ist nicht ohne weiteres klar. Daß er in einer Radierung von 1724 („Masquerades and Operas“) den abgöttischen Sängerkult geißelte, besagt nicht viel. Von der Aufführung der Bettleroper war Hogarth jedenfalls hinreichend beeindruckt, um den dramatischen Höhepunkt der Gerichtsszene, wie Polly und Lucy um Macheaths Leben bitten, in zwei Gemälden dokumentarisch festzuhalten. Andererseits hat er aber in einem satirischen Blatt („The Beggar's Opera burlesqued“ 1728) den Sensationserfolg dieser Opernparodie selbst wieder persifliert: Die Applaus einheimsenden Darsteller tragen Tierköpfe, und die Göttin der Harmonie wendet im Abfliegen der Szene den Rücken. Hogarth glossierte damit eine Art des Realismus, die spätere Kritiker als die seine erkannten, wenn sie feststellten, er habe die moralische und physische Ähnlichkeit des Menschen mit dem Tiere erfaßt und ausgenützt. Wesentliche Elemente jenes Genres, in welchem Hogarths

zynischer Realismus gedeihen sollte, sieht nun eine neuere englische Hogarth=Monographie¹⁾ in eben den beiden Gemälden nach Szenen der Beggar's Opera sich entwickeln. Die präzise Erfassung des dramatischen Momentes läßt an die nachfolgenden Bilderzyklen denken, die eine fortlaufende Handlung andeuten. Hogarth wollte an diese Darstellungen den für Bühnenwerke geltenden kritischen Maßstab angelegt sehen: „Das Bild ist meine Bühne, die Männer und die Frauen sind meine Schauspieler und haben mit gewissen Handlungen und Mienen sozusagen ein stummes Stück aufzuführen...“

Erst mit seinen zyklischen Bildsatiren ab 1732, und zwar mit den als „Volksausgaben“ anzusehenden Kupferstichreproduktionen der betreffenden Gemälde, hat Hogarth — materiell gesehen — Boden unter den Füßen gefunden. Ein Maler von höchstem Rang, als welcher sich Hogarth zumindest in seinen Porträts erweist, mußte aus Existenzgründen seine Zuflucht zu Serieldarstellungen nehmen, die auf Bilderbogenart eine Moral illustrieren! Die satirische Darstellung des Niedrigen und Gemeinen auf der Bühne, gegen die sich sein ästhetisches Gewissen zunächst wehrte, lehrte ihn wohl die Gabe seines sarkastischen Witzes gebrauchen. Dem Verfasser einer „Analysis of Beauty“ mochte es widerstreben, das Genie Händels mit dem Snobismus der Opernarren in einen Topf zu werfen; gleichwohl hat die Zeitsituation, die den Musiker veranlaßte, sich nach dem Schiffbruch mit der Oper auf das Oratorium zurückzuziehen, den Maler zu einer entsprechenden Konsequenz geführt. Man weiß aus brieflichen Äußerungen Hogarths, wie demütigend er es empfand, den Pinsel mit dem Grabstichel zu vertauschen. Sein kaum zu verkennender Haß gegen den hohen Stil der Malerei könnte demnach einem Minderwertigkeitskomplex entspringen, der in Satire und Karikatur aggressiv wurde²⁾.

In G. C. Lichtenberg fand Hogarth den unendlich scharfsinnigen und gleichgestimmten Erklärer, auf den seine Bilderfolgen gewartet zu haben schienen. Er wußte, daß man diese ebensowohl behorchen wie beschauen müsse und sah auch bereits die doppelte Möglichkeit einer prosaischen und einer poetischen Erklärungsweise. Bis allerdings die Poesie sich von Hogarths desillusionierendem Sarkasmus angesprochen fühlte, hatte es noch gute Wege. Stand doch selbst Goethe ablehnend zu Lichtenbergs „Mangel an höherem Sinn“. Wie eng der Maler und sein Erklärer zusammengehören, sagte Herbert Schöffler²⁾ in einem charakterisierenden Satz: „Das bis zur Erkenntnis der trüben Neige Rücksichtslose der Lebensdeutung Hogarths kommt Lichtenbergs Schauweise entgegen, die ja ständig entdeckt, aufdeckt, dahinterkommt, das Eigentliche zu finden glaubt.“ Wir wollen die Frage, was die gräusamen Satiren Hogarths den Opernschöpfern des 20. Jahr-



William Hogarth
Marriage à la Mode
 I. Signing the Marriage
 Contract
 (Tate Gallery,
 London)

hunderts nahebringen konnte, zurückstellen. Jedenfalls unterscheidet die verarbeitende Phantasie beim Rückübersetzen der bildmäßigen Darstellung ins Mimische und Szenische kaum noch zwischen den Aussagen des Malers und denen seines Interpreten. Geschautes und Gedächtes fließen im musikalischen Geschehen ineinander. Ein weiterer Spielraum öffnet sich zwischen Auslegung und Umdeutung der Vorlage. Strawinsky dokumentiert die Anlehnung an Hogarth schon in der Titelwahl. „The Rake's progress“ — damit verbindet jeder halbwegs Gebildete die mehr oder weniger deutliche Vorstellung von einer moralisierenden Bildergeschichte. Die Oper ist thematisch festgelegt, „Der Weg des Liederlichen“ vom Antritt einer verhängnisvollen Erbschaft bis zum Ende im Irrenhaus vorgezeichnet. Dem Textdichter W. H. Auden und seinem Mitarbeiter Chester Kallman blieb die Aufgabe, der feststehenden Hauptfigur des Tom Rakewell entsprechende Personentypen zu kontrapunktieren, sie zu erfinden, soweit sie nicht bereits von Hogarth angedeutet waren, und so herauszuarbeiten, daß die Handlung zu einem lyrischen Bühnenspiel hingeführt wurde. Die Abweichungen von der Vorlage, die sich dabei ergaben, sind so klar wie die Anlehnungen³⁾.

In einem viel differenzierteren Verhältnis zu ihren Quellen steht die Musikkomödie von Richard Strauss. Dem „Rosenkavalier“ merkt man den Zusammenhang mit Hogarth schon deswegen nicht an, weil die Handlung in einem denkbar un-englischen Milieu, dem Wien der Kaiserin Maria Theresia, vor sich geht. Dennoch, geht man die Bilderfolge „Marriage à la Mode“ (1745) an Hand der Lichtenbergischen Erklärungen mit einiger Kenntnis des Rosenkavaliertextes durch, so ist,

was davon angeregt wurde, auf Schritt und Tritt zu spüren.

Auf dem I. Blatt „Signing the Marriage Contract“ sitzen ein gravitatisch sich herablassender Ständesherr und ein kümmerlich blickender bürgerlicher Pedant, beide vorgerückten Alters, einander gegenüber und tauschen Papiere aus. Es handelt sich, wie die Überschrift schon sagt, „um den Ehevertrag“, durch den die Kontrahenten ihre Kinder, das Bürgermädchen und den Adelsproß, miteinander verkuppeln. Lichtenbergs Kommentar mag auszugsweise als Beleg hier stehen:

„Jenes sind Se. Hochgräflichen Gnaden der Herr Graf von Squanderfield, ein Mann von öffentlich attestiertem Blut und schwer besiegelter Ehre; der andere ein bloß Wohledler Kaufmann von Geld und Credit, Alderman, und, aus seiner goldenen Kette zu schließen, zeitiger Sheriff der Altstadt London (the City), also in so fern Wohlgeboren pro nunc. Sie sind beide beschäftigt, entweder einen Contrakt zu schließen oder einen geschlossenen zu vollziehen, wozu die Veranlassung und wechselseitigen Bedingungen ungefähr folgende sind: Se. Hochgräflichen Gnaden sind, was man Denselben kaum ansehen wollte, eben so bankbrüchig als sie gichtbrüchig sind und Dero pecuniäres Vermögen fast noch geringer als Dero physisches. Hingegen ist der Wohlgeborene Herr ebenso rangsüchtig als er reich ist, und doch sieht es in den Venen und Arterien seiner Familie ebenso erbärmlich bürgerlich aus, als in seiner Casse fürstlich. Jener sucht daher bürgerliches Geld für leere altadelige Beutel und dieser altadeliges Blut für bürgerliche Adern. Da nun das Bedürfnis von beiden Seiten dringend ist, so kömmt die Sache bald zustande und zwar auf folgendem Wege: der Herr Graf überlassen der

Krämerfamilie einen Theil Ihres kostbaren Blutes in der Person Ihres Erstgeborenen, des zugleich Hochgeborenen Lord Viscounts Squanderfield: dafür öffnet diese Familie dem Herrn Grafen ihre Casse und übergibt ihm die Tochter und einzige Erbin des ungeheuern Vermögens unter der Bedingung, daß besagter Lord Viscount Squanderfield die Adels-Inoculation auf eine gesetzmäßige Weise mit besagtem Bürgermädchen vornehmen, vollstrecken und vollziehen soll . . .“

Es werden also gesellschaftliche Zustände glossiert, die auch zu den Voraussetzungen der Rosenkavalierhandlung gehören. Da ist die Rangsüchtigkeit des wohlgeborenen Herrn von Faninal, der als Neugeadelter für die „bürgerlichen Adern“ seiner Tochter Sophie „altadeliges Blut“ sucht, und umgekehrt findet es der dünnliche und etwas heruntergekommene Baron von Lerchenau in der Ordnung, eine Spekulationsheirat mit der Tochter eines „Bagatelladeligen“ einzugehen, dem zwölf Häuser auf der Wied'n gehören. Daß dieses Motiv nicht unbeeinflusst von Hogarth und Lichtenberg in Hofmannsthals Operndichtung erscheint, bezeugt die Diktion mit der ironisch gehäuftem Wiederkehr des Wortes „Blut“. Der Herr Baron dünkt sich „gut's adeliges Blut genug im Leib zu haben für ihrer zwei“ und findet sich herablassenderweise bereit, als „eines hochadeligen Blutes blühender Sproß . . . im Ehebett einer so gut als bürgerlichen Mamsell Faninal . . . acte de présence zu machen . . .“

Hogarth hat nicht gezögert, die Situation pantomimisch zu verdeutlichen; der adelige Kontrahent weist mit der einen Hand auf sein Herz und mit der anderen auf eine Tafel, die den Stammbaum seines Geschlechtes zeigt. Gleichzeitig überreicht ihm der hinter dem Tisch stehende Buchhalter des bürgerlichen Gegenkontrahenten eine Urkunde mit der Aufschrift „mortgage“, was soviel wie „Hypothek“ bedeutet. Für uns bedarf es kaum mehr der erklärenden Bemerkung Lichtenbergs, daß es sich wohl um die Rückgabe einer Schuldverschreibung handelt, durch die ein Teil des adeligen Besitztums in Gefangenschaft gehalten war, denn wir denken amüsiert des sinnigen Namens „Gauersdorf“; so heißen doch Schloß und Herrschaft, die der verschuldete Landjunker „von Lasten frei und ungemindert an Privilegien“ zurückerwartet. Dabei spricht er mit unverfrorener juristischer Ignoranz von „Morgengabe als geziemendes Geschenk dankbarer Devotion für die Hingab' so hohen Blutes“ und gedenkt dafür, der Braut großzügig eine getreue Kopie seines Stammbaums nebst einer Locke vom Ahnherrn Lerchenau zu spendieren.

Mittels einer den Personen wesentlich zugehörigen Sprache dringen die gesellschaftskritischen Lichter der Hogarthssatire in das Schema der Spieloper ein und geben ihr Tiefe und Plastik des Lebenswirklichen. Das unterscheidet die Rosenkavalierdichtung von aller traditionell schablonenhaften Librettistik. Samt ihren Redensarten und Spezialausdrücken, die das barocke Wien heraufbeschwören, ist die sprachliche Substanz dieses Textes Eigenschöpfung. „Die Sprache“, sagt Hofmannsthal, „ist in keinem Buch zu finden, sie liegt aber noch in der Luft, denn es ist mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart, als man ahnt . . .“ Mit gewissen Reminiszenzen an Lichtenberg greift

sie in das Erdreich der historischen Wirklichkeit hinab, in demselben Sinne wie etwa der Familienname „Rofrano“ dem „jungen Herrn aus großem Haus“ diskret zugeeignet wurde.

Wer die Hogarthische Bilderfolge zur Hand nähme in der Erwartung, die Gestalten der Hofmannsthalschen „Komödie für Musik“ darin vorgebildet zu finden, würde sie enttäuscht beiseitelegen. Vielmehr scheint der Dichter bereits mit der Vorstellung von bestimmten Figurengegensätzen an Hogarth herangetreten zu sein und unter dem Eindruck dieser Bilder das komplette Szenarium in einem Zuge — „in drei ruhigen Nachmittagen“, wie man dem Briefwechsel Strauss—Hofmannsthal entnimmt⁴⁾ — entworfen zu haben. Wie völlig die Bildeinflüsse sofort in die Eigensubstanz des Spielopernentwurfes absorbiert wurden, verrät die Tatsache, daß in der Korrespondenz zwischen Dichter und Komponist der Name Hogarth überhaupt nicht vorkommt. Nur in den Tagebüchern des Dichters weist da und dort eine festgehaltene Sentenz Lichtenbergs auf die Beschäftigung mit Hogarths geistvollem Interpreten hin.

Für Hogarth ebenso bezeichnend wie für Lichtenberg sind die zynischen Vergleiche, mit denen in der Erklärung des ersten Blattes das Verhältnis der beiden à la mode verkuppelten jungen Leute analysiert wird, die seitwärts auf dem Kanapée sich in demonstrativer Abneigung gegenseitig den Rücken zuwenden: „Der Bräutigam sitzt neben der Braut wie ein kranker Seidenhase neben einem raschen Igelweibchen.“ Das Hundepärchen im Vordergrund, das sich widerwillig der gemeinsamen Kette fügt, soll natürlich eine unzarte Anspielung auf die im Hintergrund sich bietende Heiratssituation sein, und Lichtenberg faßte sie geradeso sarkastisch in Worte, wie sie offenbar von Hogarth gemeint war. Zusammenfassend sagt er: „Diese kleine Kanapeeszene enthält nun den Keim, aus dem der Künstler mit vieler Feinheit das Ganze entwickelt; hier glimmt der Funke, der nun nach und nach zur Glut wird und endlich zu Flammen auflodert, durch welche das Ganze zusammenstürzt.“

Der Rosenkavalierdichter hat dieses Sichanspinnen einer Handlung in sprechender Gebärde wohl beachtet, wenn er auch keine der dargestellten Personen so brauchen konnte, wie er sie vorfand. Lediglich das Verhalten der Braut, die sich in Gegenwart des „Zukünftigen“ einem anderen zuwendet, findet sich im zweiten Akt der Oper wieder. Doch tut Sophie Faninal, wenn sie sich in ihrer Herzensnot dem Brautwerber an den Hals wirft, ganz und gar nicht das gleiche wie das Bürgermädchen Hogarths, das leichtfertig sein Schnupftuch durch den Trauring gleiten läßt, indem es den Einflüsterungen des jungen Rechtsgelehrten Gehör schenkt. Und wenn der unwillkommene Freier, der Lichtenberg mit einem kranken Seidenhasen vergleicht, „Spuren der Debauche zeigt“, so ist dieser Zug in der Oper auf den robusten Ochs übertragen, dem die Schürzenjägeri im Gesicht geschrieben steht. Daß im übrigen der schäbige Landjunker in der Phantasie des Dichters schon irgendwie vorgebildet war, scheint die flüchtige Erwähnung des Namens „Greifenklau“ durch die Marschallin zu verraten, denn in dem 1907 vorausgegangenen Lustspielfragment

„Silvia im „Stern““ zeigt der Träger dieses Namens Ansätze zu einer ähnlich burlesken Figur.

Jetzt zu der berühmten Leverszene des vierten Blattes („The Toilette“) der „Marriage à la mode“! Lichtenberg ist aufgefallen, daß die Dame am Frisiertisch mit dem Bürgermädchen des ersten Blattes nur wenig gemeinsam hat, obwohl es sich um ein und dieselbe Person handelt. Wegkultiviert scheine „alles Linkische, das ihr aus der Kostschule anklebte“. Die mehr schlecht als recht verheiratete Frau Marschallin im „Rosenkavalier“ fragt sich, wo das Mädel hingekommen ist, „die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen Ehestand kommandiert word'n“. Anschaulich im Bühnensinne wird diese Ich-Verdopplung durch die Existenz einer realen Gegenspielerin, welche zu derlei Reflexionen Anlaß gibt. Sie wird aus dem Nacheinander des Bilderromans ein Gegeneinander, ein Figurenkontrapunkt, in welchem Octavian zwischen der voll erblühten, innerlich reifenden Frau und dem blutjungen Mädel aus der Klosterschule steht.

Die Gräfin Squanderfield der Hogarthischen Morgensvisite bekommt von ihrem Galan die Einladung zu einer Abendmaskerade zugesteckt. Lichtenberg schildert die Langeweile des Tages, der einer solchen Lustbarkeit vorausgeht: „Es ist, als wenn der Schlag die Uhrzeiger und die liebe Zeit selbst gelähmt hätte.“ Philosophie über das Relative des Zeitverlaufs und ein prüfender Blick in den Spiegel! Führt das nicht in eine Szene hinein, die wir als das Herzstück der Rosenkavalierdichtung kennen? Auch hier mußte die Anregung Lichtenbergs an eine innere Bereitschaft des Dichters rühren, die schon im „Silvia“-Fragment das Uhrenmotiv anklingen ließ⁵⁾.

Die abschließenden Blätter (V und VI) der „Marriage à la mode“ scheinen mit ihren moritatenhaft grausamen Vorgängen die Konzeption einer heiteren Oper nicht gerade zu fördern. Doch sind dem Dichter selbst von dort gewisse Stichwörter für die Handlungsführung zugeflogen. Blatt V („The Death of the Earl“) zeigt ein zweifelhaftes Hotel, in dessen Extrazimmer Graf Squanderfield seine Gattin in verhänglichster Situation überrascht, um von ihrem Liebhaber im Zweikampf getötet zu werden. Die Marschallin und Octavian sehen im ersten Akt derselben peinlichen Überraschung durch den Feldmarschall entgegen, bis die Dramatik der Situation ins Burleske umschlägt, durch den Auftritt jenes spaßigen Herrn Vettors, der seinerseits schließlich die verdiente Überraschung und Abfuhr auf dem ihm angemessenen Schauplatz des zweifelhaften Gasthauses erlebt. Und war nicht auch für die farcenhafte Verkleidungsszenen des Schlußaktes auf dem IV. Hogarthblatt das Stichwort „Maskerade“ gefallen?

Auch dem oberflächlichsten Betrachter wird es nicht entgehen, daß Figuren wie der Sänger mit dem Flötisten, der Friseur, der Mohr mit der Frühstücksschokolade sowie die bedenklichen Gestalten des Lerchenauergeloches mehr oder weniger von Hogarth entlehnt sind. Vielleicht fällt ihm noch auf, daß die Wandgemälde des Empfangsraums auf Blatt IV die von dem faunischen Baron zitierten Verwandlungen Jupiters zeigen. Was die Vorlage für den Dichter bedeutete, erkennt man viel eher da, wo er sie umdeutet und umwertet.

Die „Heirat nach der Mode“ stellt ebenso wie die Bilderzyklen vom „Weg des Liederlichen“ und vom „Weg der Bühlerin“ im ironischen Sinn einen „progress“ dar. Das Verderben schreitet fort bis zum bösen Ende, mit Giftselbstmord der gräflichen Witwe. Blatt VI zeigt ein Bild von erschreckender Hoffnungslosigkeit. Der Vater zieht seiner sterbenden Tochter mit „christlicher Gelassenheit“ den Ring vom Finger, während ein ausgemergelter Haushund über das unberührte Mittagessen herfällt. Das überlebende Kind der zum Verderben der Seele und des Leibes geschlossenen marriage à la mode trägt das Mal einer venerischen Krankheit an sich, mit dem sein adeliger Erzeuger bereits gezeichnet war; er kaschierte es mit dem bon-ton-Pflaster unterm Ohr. Durch das verseuchte altadelige Blut wurde auch das Bürgerblut vergiftet.

Der pessimistisch verallgemeinernden Tendenz dieser schonungslosen Satire zu folgen, hatte Hofmannsthal keine Ursache; denn gerade in Österreich dankte man nicht zuletzt dem Neuadel bürgerlicher Herkunft den Fortbestand einer geistigen Elite, wofür die Familie derer von Hofmannsthal ein gutes Beispiel ist. Dennoch gibt es in dem bereits zitierten Lustspiel von 1907 merkwürdige Anwandlungen des Unheimlichen, wie diese: „Wenn es so steht in der Welt . . . wenn unter den eklen Fingern der Wirklichkeit das ganze Leben auseinanderfällt in soundsoviel tausend schale Möglichkeiten . . . dann sind wir herabgestoßen unters Tier . . . dann ist ja hinter allem nichts, dann weiß ich nicht, warum ich da stehe und etwas wie Seele in mir trage, warum ich Ehrfurcht vor meiner Mutter habe, warum ich der Herr bin und das da ein Bedienter . . .“

Das ist nicht allzu weit von Hogarths Menschenverachtung entfernt. Und auch die nur wenig später geschaffene Welt des „Rosenkavaliers“ ist voll von Fragwürdigkeiten. Mit seinem heiteren Glanz und Charme lebt dieses thesesianische Wien in dem heimlichen Grausen vor der Zufälligkeit aller menschlichen Beziehungen. So ist die Liebenschaft der Marschallin mit ihrem Quinquin nur das vorübergehende Erzeugnis ihres Wunschtraums, daß er nicht so sei „wie alle Männer sind“. Und er, der liebenswerte junge Mensch, der hingeht und nimmt von heute auf morgen Sophie, das unbeschriebene Blatt! Ob er sie wirklich und auf immer zu sich herüberzieht, bleibt offen. Das ist alles ganz wirklich und ohne Illusion gesehen, nicht wie man sonst in der Oper das Leben zu verschönen pflegt. Und mit dem Mut zur Wirklichkeit bekommt der rettende Humor die Oberhand; denn „man ist dazu da, daß man's erträgt“. Während die Hauptrollen des Hogarthischen Sittenspiegels in haltloser Verzweiflung enden, haben die Hofmannsthalschen Menschen Kern genug, um in allen Wirrungen sich selbst zu finden.

Soviel man Hogarth beschuldigte, daß er nur „Winkelszenen des täglichen Lebens“ darzustellen wisse, man mußte ihm, auch wo er schwarz in schwarz malte, doch das „regieführende Auge“ zugestehen, das alles einzelne in die Zucht des Ganzen nimmt.⁶⁾ Nicht nur die Augenblicksempfindung werde in jedem Gesicht genau ausgedrückt und bis zur höchsten Grenze gesteigert, sondern auch der Widerschein des Ausdrucks

William Hogarth:
Marriage à la Mode
 V. *The Toilette*
 (Tate Gallery,
 London)



von Gesicht zu Gesicht⁷⁾ dargestellt. Davon hat sich Hofmannsthal sichtlich inspirieren lassen. Was das einzelne Bild Hogarths als einen „dramatischen“ Zusammenhang qualifiziert, kommt der „Komödie für Musik“ im ganzen zugute. Keine der handelnden Figuren steht für sich da. „Einem braucht den andern nicht nur auf dieser Welt, sondern sozusagen auch im metaphysischen Sinn.“ Es kann nicht treffender gesagt werden, als es der Dichter selbst rückblickend auf das abgeschlossene Werk in seinem „Nachwort zum ‚Rosenkavalier‘“ getan hat⁸⁾. Durch die Gruppierung der Personen und das, was zwischen ihnen liegt, ist der Raum für die Musik geschaffen: „Die Musik ist unendlich liebevoll und verbindet alles: ihr ist der Ochs nicht abscheulich – sie spürt, was hinter ihm ist, und sein Faunsgesicht und das Knabengesicht des Rofrano sind ihr nur wechselweise vorgebundene Masken, aus denen das gleiche Auge blickt –, ihr ist die Trauer der Marschallin ebenso süßer Wohllaut wie Sophiens kindliche Freude, sie kennt nur ein Ziel: die Eintracht des Lebendigen sich ergießen zu lassen, allen Seelen zur Freude.“

Die Eintracht des Lebendigen hinter wechselweise vorgebundenen Masken: ist es nicht so auch in „Così fan tutte“? Es war das Mozartische, das Richard Strauss im Sinne lag, als er nach dem Haßgesang der „Elektra“ an eine Spieloper dachte. Wie seltsam, daß auch Strawinsky, als er seine Hogarthoper schrieb, auf Mozart blickte! So wenig es auch sonst zwischen diesen beiden Musikern Vergleichspunkte gibt, auf dem Wege zu der von Mozart inspirierten Gesangsoper mußten sie beide an Hogarth vorüber. Allerdings war Hofmannsthal mit der Entdeckung Hogarths für das Theater

dem Librettisten Strawinskys, Wistan Hugh Auden, vorangegangen, der seinerseits das „Rosenkavalier“-Libretto – trotz Vorbehalten – bewundert. Der Dichter des „Rosenkavaliers“ betonte, wie notwendig er zur Kollaboration mit dem Musiker gekommen sei. Man geht wohl nicht fehl, einen Zusammenhang mit jener Krise zu sehen, die sich in dem „Brief des Lord Chandos“ (1902) dokumentiert. Das Unaussprechliche drängt sich zwischen die Worte, die Welt zerfällt in ein Nebeneinander toter Dinge, die mit stummen Gebärden auf uns starren. Auch im Vergrößerungsglas der Hogarthischen Satire erscheint das Gewirr einer sich auflösenden Welt, die bohrende Zweifel weckt, ob hinter allem etwas sei. Die gestaltende Zusammenschau, die Sinn und Ordnung aus diesem Chaos herauszulesen vermochte, im Vertrauen auf die einende Kraft der Musik, ist dem gesuchten Einklang von Leben und Dichtung um einiges nähergekommen. Und da sagt man, die Oper habe es nur mit illusionären Dingen zu tun!

¹⁾ R. B. Beckett, Hogarth (English Master Painters, edited by Herbert Read, London 1949), S. 7.

²⁾ Vgl. Herbert Schöffler, Lichtenberg (1956 Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht) und Richard Biedrzyński: „Das brennende Gewissen“ (Maler im Aufstand gegen ihre Zeit; 1949, Braunschweig, Berlin, Hamburg).

³⁾ Vgl. des Verfassers Einführung zu „The rake's progress“ (1951, Boosey & Hawkes).

⁴⁾ Brief Hofmannsthals vom 11. 2. 1909 (Ges.-Ausg. S. 47).

⁵⁾ H. v. H., Gesammelte Werke in Einzelausgaben (1952, S. Fischer Verlag): Lustspiele II, S. 47: „Diese Uhr gib meinem Buben, denn er bleibt in der Welt, in der jedes Ding einen Anfang und ein Ende hat!“

⁶⁾ R. Biedrzyński, Das brennende Gewissen (1949), S. 32.

⁷⁾ E. Hutton, William Hogarth, S. 6.

⁸⁾ H. v. H., Gesammelte Werke i. Einzelausg., Prosa III, S. 43.

Jörn Thiel

Der Tonmeister

Den nachstehenden Vortrag hat Jörn Thiel zur Eröffnung der 5. Internationalen Tonmeistertagung in der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold gehalten. Wir stellen seine Gedankengänge hiermit zur Diskussion, ohne uns mit allen Ansichten des Verfassers zu identifizieren.

Wenn Muse und Technik im Studio aufeinandertreffen, dann ordnen sich ihre Delegationen vor und hinter der Glaswand: vor dem Mikrofon der Interpret und hinter dem Regiepult der Tonmeister. Die folgenden Überlegungen werden zeigen, daß die gegenwärtige Entwicklung dahin geht, diese Ordnung wenn nicht aufzulösen, so doch zumindest zu ändern: Interpretation und Komposition geschehen in steigendem Maße *hinter* der Glaswand, im Studio vor dem Mikrofon will es stiller werden, und Lautsprecherempfang wird großgeschrieben. Doch bleiben wir zunächst bei der klassischen Situation des Tonmeisters, dessen künstlerische und technische Funktionen auf ein Team musikbewandelter Techniker mit abgegrenzten Kompetenzen übertragen werden. Dieses Zusammenspiel von Spezialisten ist für die Musikübertragung und -aufzeichnung erforderlich, um den reibungslosen Ablauf vielseitig kontrollierbarer Arbeitsprozesse zu gewährleisten.

Der Dolmetscher zwischen Kunst und Technik

Zeitweilig hatte sich besonders in der Film- und Schallplattenproduktion der Ein-Mann-Betrieb des Musikers am Mischpult durchgesetzt. Die aufkommende Stereotechnik dürfte den Kurs wiederum ändern. Sie macht bekanntlich den Montageschnitt schwierig, verlangt die durchlaufende Aufnahme größerer Werkabschnitte und setzt der bequemen Häppchenwirtschaft ein Ende, die es dem Tonmeister ermöglichte, Kurzstrecken der Partitur durch Vorspiel auswendig zu lernen, um sie dann in der Aufnahme blind zu fahren. Es ist deshalb allgemein mit der Renaissance des klassischen Aufnahmeteams zu rechnen: der Tonmeister, die Augen in der Partitur, die Ohren phasenrichtig im Stereoschlauch, der Toningenieur am Regelfeld, die Kontrollanzeigen beobachtend, und der Cutter an den Tonbandgeräten, Abschnitte und Korrekturen der Aufnahme optisch markierend und gegebenenfalls im anderen Raum hinter Band abhörend.

Das Mischfeld, dem Spieltisch einer Superorgel mit ungezählten Stimmen ähnlich, erteilt dem ungewöhnliche künstlerische Vollmachten, der von hier aus den Anschlag des Pianisten härtet oder einer Singstimme besonderen Glanz verleiht, indem er Mikrofonstellung, Raumgestaltung und

Klangbehandlung in den Dienst der Mitinterpretation stellt. Der Tonmeister figuriert im Wandlungsprozeß von lebendiger Musik zum Phonogramm als letzverantwortlicher Dolmetscher zwischen Kunst und Technik und als der unentbehrliche Weggefährte des ausübenden Künstlers.

In den Anfängen der mechanischen Musikübertragung sah das anders aus. Für Caruso vor dem primitiven Aufnahmetrichter dürfte menschlicher Zuspruch wichtiger als technische Beratung gewesen sein, zumal die Musikaufzeichnung damals über skizzenhafte Reportage kaum hinauskam. Erst die elektrische Schallaufzeichnung mit mehreren Mikrofonen verlangte das Regeln der Lautstärken und das Ausbalancieren verschiedener Raumaspekte der Musik zum naturgetreuen Abbild des Originals. Welches aber war das von Komponisten und Interpreten gewollte Original? Das konnte der Entscheidung des Technikers nicht allein überlassen bleiben. Musiker, Kritiker und Wissenschaftler wurden deshalb seine Beisitzer. Und je mehr künstlerische Rücksichten das Aufnahmeverfahren komplizierten, um so eindeutiger avancierte der zweite Mann als Treuhänder der Musik zu Numero eins. So wuchs unter Ausschluß der Öffentlichkeit ein neuer, nachschaffender Künstler heran, der die drei wesentlichsten Typen in sich vereinigt, die der Musiker im Laufe der Geschichte ausgebildet hat: den Komponisten, den Interpreten und den Hörer. Diese drei Musiker in der Gestalt des Tonmeisters nachzuweisen, ist unsere Absicht.

Der Künstler und die Musikregie

Musikregie wird also geführt, seit Tonaufnahme mehr ist als simple Reportage mit unbewegter Kamera. Was der ausübende Musiker dabei zu spüren bekommen kann, verdeutlicht das Beispiel des Dirigenten, der erfahren muß, daß man ihn „besser machen“ kann, daß seine endgültig gemeinte Geste nur ein vorläufiges Ergebnis hat, weil der Tonmeister auf den Studioklang — die Partitur auf dem Wege zur klingenden Aufzeichnung — wesentlichen Einfluß ausübt. Nehmen wir einmal an, daß dem despotischen Magier des Konzertsahls beim Abhören von Probeaufnahmen eine Balanceverschiebung zugunsten der Streicher so gefällt, daß er sie vom Tonmeister in die eigene

Interpretation übernimmt, dann bleibt im Künstler doch, vielleicht unbewußt, das Unbehagen zurück, seinen Entwurf erschüttert und korrigiert zu wissen! Das Beispiel zeigt zweierlei: die schöpferischen und die menschlichen Chancen des Tonmeisters. Seine mitgestaltenden und redaktionellen Fähigkeiten verhelfen ihm nur dann zur echten Autorität, wenn er sie im entscheidenden Augenblick für den Künstler und im Sinne des Komponisten anzuwenden weiß. Die Partitur ist eben kein Signalkode für willkürliches Schalten im akustischen Stellwerk!

Die stilbildende Wirkung der Technik auf die Musik ist auch bei dezenter Handhabung der Mittel groß genug. Das zeigt der Sänger, der sich mit dem Klangbild seiner Stimme identifiziert, das er vom Lautsprecher empfängt. Das schmale Frequenzband hallarmer Tonaufnahmen aus den goldenen Twenties ergab den spröden, deklamierenden Gesang, den wir vom Filmton der Dreigroschenoper kennen. Lotte Lenja lernte diesen kopfigen, fundamentalen Sound von ihren Platten so gründlich, daß sie ihn bis in die Neuproduktion von 1958 bewahrte. Mehr noch: Der Schallplattenstil von 1930 bestimmt bis zum heutigen Tage die Auffassung deutscher Bühnenregisseure vom Musical. Das Ursprungsland dieser Gattung, die USA, folgte hingegen der technischen Entwicklung, die durch souveräne Beherrschung von Hall, Frequenzgang und Dynamik die totale Ausleuchtung eines Stimmcharakters als neue dramatische Dimension gewann: Die Amerikaner fordern auch im Musical charakteristische Merkmale des Vollgesangs wie Glottisschlag, Hauchansatz und Atemstütze.

Angewandte Kunst durchzieht die Kanäle der Tonregie demnach in zweierlei Richtung: Komposition für den Lautsprecher und Interpretation fürs Mikrophon. Komponist und Interpret könnten sich übrigens auf die Zusammenarbeit mit dem Tonmeister durchaus sorgfältiger vorbereiten, als das gewöhnlich in den entsprechenden Ausbildungsstätten geschieht. Jeder angehende Künstler hätte die Pflicht, sich in die Produktionsbedingungen der großen technischen Umschlagsplätze der Kultur einzuiüben, die von denen der Bühne so verschieden sind. Durch sogenanntes Mikrophonspiel sollten während des Studiums Erfahrungen gesammelt werden, die die spätere Unsicherheitspsychose vor dem technischen Ohr verhüten und der unweigerlich folgenden Verkümmern des Musiziergeistes wehren. Entsprechendes gilt für Komponisten, und die fortschrittliche Lehrplangestaltung der Musikhochschule Köln hat aus dem Wechselspiel zwischen Musik und Technik mit der Einrichtung des Seminars für Rundfunk- und Filmmusik die Konsequenzen gezogen.

Der Tonmeister als Interpret

Der Tonmeister hat den Interpreten nicht nur vor sich, sondern auch in sich, er *ist* Interpret. Wie der Fotograf kennt er Objektiv- und Bildwechsel, Retusche, Auflichten und Schattieren. Der perspektivischen Bildverzerrung entspricht das Anheben und Dämpfen der Randzonen des Hörbereichs, und dem Auflichten und Abdecken von Bildseiten entspricht das Verbreitern einer Hörbasis über die reale Gegebenheit hinaus und das Auslöschen von Schallspiegelwänden. Fotografie und Phonographie

sind Bearbeitungskünste, denen die sogenannte Naturtreue als Ziel der künstlerischen Bemühung fragwürdig ist, weil sie im besten Falle das totale Surrogat abgibt. Allerdings muß der Tonmeister, wenn er neue Klangcharaktere hervorbringt, sicher darüber urteilen, ob seine „Geschöpfe“ mit der Konzeption des Komponisten übereinstimmen, ob sie stilistisch richtig liegen. Gegen die falsche Herrschaft der Mittel hilft nur kritische Selbstkontrolle. Verantwortungsbewußtsein für die Mittel dispensiert nicht von der Frage nach der Musik, die hervorgeht und nach der Rechtfertigung der Mittel im einzelnen Fall. Das Phonogramm ist also mehr als Bericht, nämlich das fixierte Musikerlebnis des Tonmeisters, umgesetzt in mitschöpferische Leistung, die in die Interpretation des ausübenden Künstlers eingeflossen ist.

Der Komponist und die Tonmeistermusik

Dem Komponisten ist das Revier des Tonmeisters eine Quelle der Inspiration für die Lösung neuartiger Stil- und Formprobleme seiner Kunst: Rhythmische Prägnanz und präzise Deklamation bestimmen z. B. das Chorklangideal des zeitgenössischen Komponisten zunehmend, seit die Aufnahmetechnik durch Nahfeldmikrophone das Farbspektrum und die Textverständlichkeit von Choraufnahmen faszinierend über das Gewohnte zu steigern wußte. In der Frühzeit des Rundfunks berücksichtigten die Komponisten optimale Lautsprecherergebnisse durch die Wahl der Besetzung und Instrumentation. Später verlangten sie Hall, Registertrennung und Playback zur Realisierung der Partitur, sie schrieben „funkisch“. Heute benutzen sie technische Möglichkeiten sogar als formgliedernde Mittel der Musik, indem sie die Arien- und Abschnittskadenzen und -zäsuren in der Funkoper durch die viel wirksamere Ab- und Überblende ersetzen. Neuerdings bezieht der Komponist auch den Raum in die Komposition mit ein, indem er Klänge in Hörsälen wandern und kreisen läßt und den Hörer damit buchstäblich umgibt; der Lautsprecher wird Instrument unter anderen.

Wenn der Komponist sich mit den determinierten Spektren des traditionellen Instrumentariums aus bestimmten Gründen nicht mehr abfindet, dann treten die Tonmeister und Toningenieur in- und ausländischer Studios an der Seite junger schöpferischer Kräfte die Odysse durchs Chaos von Geräusch, Gemisch und Klang an. An die Stelle des Instruments tritt der Apparat und an die Stelle des ausübenden Interpreten das Tonband und der Lautsprecher. Der Sinuston, einst unbeachtetes Elementarteilchen und letzte mathematische Gegebenheit der Musik, avanciert zur Primadonna der Apparatemusik. Komposition und Interpretation, Entwurf und Ausführung fallen in eins zusammen, Reproduktionen sind Werke, technische Mittel werden zu Inhalten. Ein langer Weg vom Bruitismo der Futuristen über Dada, Synthesizer und Composit hat zur musique concrète und zur elektronischen Musik geführt, die heute außer Generatoren, Verformern, Umwandlern und Verhallern auch die im Film vorgebildete Lichtton-technik elektronischer Bildabteilung benutzt. Der Tonmeister erlangt in diesem musikalischen Produktionsprozeß eine beherrschende Position wie die des Komponisten, und umgekehrt: Wo seine

schöpferische Potenz überfragt ist, nimmt der Komponist selbst den Platz am Regiepult ein, moduliert und montiert Tonbänder und steuert sie schließlich bei der Vorführung aus. Trautwein und Sala, Schaeffer und Stockhausen, Scherchen und Cage sind ganz verschiedenartige Ausprägungen dieses progressiven Tonmeistertyps. Der eine verzichtet auf das Band, der andere auf das Mikrophon, aber Regiepult und Lautsprecher sind im Spiel, und die vorgeschaltete elektronische Apparatur wirkt wie die Rückprojektion des Mischfelds ins Studio und in den Konzertsaal der Zukunft. Mit dem Musiktonmeister haben wir fast gleichzeitig auch von seiten der Technik die schöpferische und eigengesetzliche Antwort auf das Problem der traditionellen Musik im technischen Zeitalter erhalten: Tonmeistermusik.

Der anonyme Arrangeur

Werden Hallmaschinen und Begrenzer den Piloten der Akustik ersetzen oder zum Aufsichtsbeamten reduzieren wie Radar den Flugkapitän? Die Entwicklung der neuesten Neuen Musik spricht dagegen, und auch die unterhaltsame Effektmusik wird auf den spontanen Einfall des Modeschöpfers am Mischpult nicht verzichten wollen, obgleich der enorme Verschleiß an individuellen Lösungen die Gespenster der Schlagerkomponiermaschine und des Synthesizers in greifbare Nähe rückt. Man muß sich das vergegenwärtigen: Was immer findige Tonregisseure heute in New York oder Hamburg ausmachen, um ihre Tonaufnahmen qualitativ zu steigern, das ist morgen auf dem Förderband des Wellexportes auf der anderen Seite der Weltkugel eingetroffen und hemmungslos kopierter Allgemeinbesitz aller hellhörigen Producer. Die Versorgungsmaschinerie des Musikkonsums kreiert den uniformen Aufnahme Stil des Weltrepertoires von Rundfunk und Schallplatte. Der Abschleiß aufnahmetechnischer Individualität ist deshalb so rasant, weil deren Kennzeichen zwar nur im Verband mit künstlerischen Darbietungen zur Geltung kommen, aber jederzeit ablösbar und beliebig übertragbar sind. Aus diesem Grunde stößt auch die Forderung nach urheber- oder autorenrechtlichem Schutz für aufnahmetechnische Charakteristika einer Tonmeisterindividualität auf ganz erhebliche Hindernisse.

Als kürzlich Hermann Scherchen den Orchesterpart von Schönbergs Monodram „Erwartung“ vier-spurig vorproduzierte und bei der Life-Rezitation des Soloparts im Pariser Konzert als Playback verwendete, da ließ sich der überkritische Goléa zu der Bemerkung hinreißen: „Das Leben selbst hat sich aufs neue der Technik bemächtigt.“ Etwas bescheidener gesehen, steht dieses Experiment in einer Reihe von vielen, die dem Tonmeister durch Nachregelung erweiterte Möglichkeiten des Eingriffs in den Aufnahme- und Wiedergabeprozess erschließen sollen: Toscaninis musikalischer Nudismus in den 20er Jahren war der Anfang der nachträglichen Verhallung trocken aufgezeichneter Musik, Leopold Stokowski machte um 1930 den entscheidenden Schritt, indem er forderte, was Scherchen heute in Hannover und Gravesano tut und was die Unterhaltungsindustrie schon seit einigen Jahren praktiziert: das nachregelnde Zusammenspielen mehrerer Tonspuren in Abwesenheit der ausübenden Künstler. Diese Methode gibt

dem Tonmeister Freiheiten der interpretativen Beeinflussung zurück, die er durch den Übersprechereffekt der Stereomikrophone für den Verlauf der Aufnahme-prozedur weitgehend verliert, nämlich das Filtern, Verzerren und Verhallen der einzelnen Kanäle und die Regelung ihrer Lautstärkebalance.

Neue Raum- und Bühnenkünste

Als ein moderner Architekt kann der Tonmeister überhaupt jede Musik, die ihre angestammten Lebenszüge zu Brauchtum, Kult oder Konzertsaal bei der Aufzeichnung notwendig aufgeben mußte, mit einem neuen, oftmals sogar mit dem idealen Raum umbauen. Denn es heißt, daß es nur wenige ideale Konzertsäle für ein bestimmtes klassisches Repertoire gibt und für die Neue Musik so gut wie keine. Naturgetreue Wiedergabe eines mittelmäßigen Konzertsaals „für die 15. Reihe“ bleibt deshalb für den Tonmeister, der auf die ästhetische Befriedigung des Hörers aus ist, ein fragwürdiges Evangelium. Ernsthafter sind die Forderungen nach Deutlichkeit, Plastizität und Intensität des Klangbildes, die die Stereophonie in neuer Weise zu lösen sich anschickt.

Der Begriff „umbaute Musik“ fand bisher die bedeutsamsten Erfüllungen in Kirchen und Konzertsälen vergangener Jahrhunderte, deren Messung sogar Rückschlüsse auf den damaligen Stil der Aufführungspraxis zuläßt. Für die elektrotechnische Musikübertragung gab es umbaute Musik erst, als das Verfahren der Raumbehandlung souverän geworden war und als die Komponisten Musik für ungebaute Hörsäle, nicht für umgebaute Konzertsäle zu komponieren begannen. Diese phonoramische Musik aktiviert den Raum und begreift ihn als Element der Komposition. Sie löst den Klang mit den stereophonischen Mitteln der Phasenverschiebung vom punktförmigen Lautsprecherort und ist insofern antimechanisch, als sie sich der Radioübertragung entschieden widersetzt: Von den spiraligen, schwebenden, kreisenden und geschoßschnell den Raum durchmessenden Bewegungen bleibt beim Versuch der summierenden Wiedergabe nur ein klägliches Schattenbild.

Die moderne Bühne stellt dem Tonmeister ähnliche Aufgaben wie die geschilderte Raummusik. Längst erwartet der Regisseur von der Technik mehr als klingendes Requisit. Unter der Mitwirkung namhafter Autoren, Komponisten und Choreographen entstand eine Mischform der Künste, in der Mensch und Bühne so wichtig sind wie Lautsprecher und Projektion: das Composet. Konkrete Musik verbindet sich mit dem Ballett (z. B. in Maurice Béjarts „Symphonie pour un homme seul“), Stereoton wird von Sprech- und Bewegungskhören synchronisiert. Klang, Farbe und Ton triumphieren über Wort, Graphik und Melos, so daß sich die Collagen der Dadaisten wie Partituren für die bewegten Abläufe des Composets ausnehmen. — Entgegengesetzte Aufgaben stellt dem Tonmeister die unsichtbare Bühne des Hörspiels, der keine sozio-ästhetische Wirkung entspricht. Die Existenz dieser neuen Kunstgattung in Speicher- und Sendeapparaturen und in der Vorstellungswelt des Hörers würde allein genügen, um für die hochentwickelte monaurale Aufnahme- und Wiedergabetechnik zukünftig sorgfältigste Pflege zu fordern. Denn die Stereophonie verdrummt Hörspiel zur Peinlichkeit des Halbtheaters, zum

lokalisierbaren Spiel hinterm Vorhang. Die Totalillusion der stereophonischen Übertragung verengt den multidimensionalen Raum der schöpferischen Phantasie zur Zweidimensionalität des falschen Rechts und Links.

Der Tonmeister und der Hörer

Der Hörer ist — neben Komponist und Interpret — der dritte wesentliche Partner des Tonmeisters. Beim Stereoempfang bietet er fast das Spiegelbild des Tonmeisters, denn er sitzt, wie dieser während der Aufnahme, fixiert im Stereoschlauch. Stereo macht das Publikum „besser“, denn die hohe Lautstärkeverträglichkeit und Plastizität der Wiedergabe verbietet dem durch die Phasenkreuzung an einen bestimmten Platz gebundenen Hörer geradezu das physische oder psychische Inden-Hintergrund-Drängen der Musik. Mit dem Steuergerät hat der Hörer allerdings ein sekundäres Musikinstrument in Händen, dessen Mißbrauch vieles zunichte machen kann, was Kunst und Technik bieten. Höhen und Formanten werden abgeschnitten, Hallanteile zum Verdunsten gebracht, und die Tiefenabstrahlung wird zur Zwerchfellmassage gesteigert. Nur systematische Konsumerziehung könnte den Schäden entgegenwirken, die das Ohr des Rundfunk- und Schallplattenfreundes an piepsigen Zwergempfängern und wabernden Musicboxes bereits genommen hat. Gelenkte Schallplattenkritik könnte im Musikfreund den Heimtonmeister und Mitarbeiter des professionellen Bruders gewinnen, der zu werten und zu würdigen weiß, was aus Ätherwellen und Stereorillen sich wie ein Wunder zum Ebenbild musikalischen Geschehens zusammenfügt.

In Phonoklubs und in der Ausbildung an audiovisuellen Hilfsmitteln der Musikerziehung müßten Hall und Frequenzgang, Rauschpegel und Klirrfaktor, Stereobalance und Hörbasis nicht nur im Sinne technisch bestimmbarer Eigenschaften von Tonaufnahmen vermittelt werden, sondern auch als Hörqualitäten, an denen der Musikfreund ebenso wenig achtlos vorbeigehen darf wie der Kenner der bildenden Kunst an den Reproduktionsmerkmalen des Farbdrucks oder des Films. — Leider kann vom Vorhandensein eines Phonokritikerstandes — von rühmlichen Ausnahmen abgesehen — noch nicht gesprochen werden.

Ausbildung und Beruf wozu?

Der Tonmeister ist, so zeigt es sich, kein akustischer Spezialist, als welchen die Filmindustrie ihn zu sehen beliebt, sondern er ist eine schöpferische Potenz, die dem Komponisten, dem Interpreten und dem Hörer gegenübersteht und selber Züge dieser Musikertypen trägt. Der Tonmeister ist also eine sehr komplexe Musikergestalt und ganzheitlicher als mancher Virtuose. Wenn der Tonmeister in der Ausbildung von den Chancen der Universalität Gebrauch macht, dann ist es ihm gegeben, sich im Beruf zu einer denkbar vielseitigen Künstlerpersönlichkeit zu entfalten. Wo der Berufsstand heute als zu leicht befunden wird, dort rächt sich schließlich das jahrzehntelange Desinteresse vieler begabter praktischer Musiker, Musikerzieher und Musikwissenschaftler mit der Auffassung, Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm seien im Grunde genommen nur Transportmittel, und der Tonmeister habe, gleichsam als Packer

und Spediteur, lediglich darüber zu wachen, daß die kostbare Musikfracht auch heil ankomme. Diese Auffassung trifft den Problemstand gegenwärtiger und zukünftiger Musik=Technik=Beziehungen nur zur Hälfte. Tonregie ist mehr als ein Lufttaxi für Haus- und Konzertsaalmusik. Tonregie ist Verwandlungs-, Bearbeitungs- und Gestaltungskunst, sie hat instrumentalen Charakter und inspiratorischen Rang. Diese Überzeugung liegt auch dem Lehrplan der Tonmeisterausbildung zugrunde.

Im Tonmeisterinstitut der Musikhochschule Detmold umfaßt die Ausbildung auf seiten der Kunst die Fächer Gehörbildung, Tonsatz, Formenlehre, Partitur- und Instrumentenkunde, Musikgeschichte, Klavier-, Cembalo- oder Orgelspiel, Korrepetition und Chorsingen, und auf seiten der Technik Mathematik, Tonfrequenztechnik, Akustik, Gerätekunde und Musikübertragung. Künstlerische, klangliche, raumakustische und übertragungstechnische Faktoren werden gleichgewichtig behandelt, um die Fähigkeit des objektiven Hörens und ganzheitlichen Urteilens über Musikaufnahmen auszuprägen.

Metaphysische Touristik und Tradition

Der praktischen musikalischen Betätigung mißt die Tonmeisterausbildung offensichtlich besondere Bedeutung bei. Es könnte sich lediglich die Frage erheben, ob der Tonmeister von morgen sein künstlerisches Selbstbewußtsein aus dem Umgang mit klassischen Musikinstrumenten allein wird ausreichend herleiten können. Möglicherweise wird auf eine zusätzliche Beschäftigung mit den experimentellen Mitteln der Klanggestaltung während der Ausbildung überzugehen sein, damit das Dasein des Tonmeisters als Musiker in einer volltechnisierten Arbeitswelt aus der Mitte seiner künstlerisch-technischen Existenz beantwortet ist. Das landläufige abstrakte Gehör des Musikers für die hochstilisierte Klangwelt der traditionellen Musik reicht ohnehin erfahrungsgemäß zum Erfassen der neuen Geräusch- und Gemischobjekte nicht aus. Analyse und eigener Versuch könnten das „konkrete Gehör“ für die Materialien, Strukturen und Qualitäten der neuesten Neuen Musik entfalten und schärfen, in deren Welt der Tonmeister hineinwächst.

Hans Heinz Stuckenschmidt hat Komponieren im gegenwärtigen Zeitalter als eine Funktion der Unzufriedenheit und des Sichnichtbegnügens, als die Suche nach neuen Medien und Materialien gekennzeichnet. Und Max Bense spricht im gleichen Sinne von der „metaphysischen Touristik“ der Gegenwartskunst, die experimentell und nicht zuständig sei, weil es ihr noch mehr um die Probleme des Seins als um die der Qualität gehe. Der Tonmeister wird vom Eros dieser Unruhe gezeichnet sein müssen, um Weggefährte des unzufriedenen, ubiquitären Musikers sein und bleiben zu können. Traditioneller Musikantengeist vor dem Apparat allein wird ihn vor dem Antiquieren nicht bewahren — viel weniger noch vor dem Überholtwerden vom Komponisten, der heute schon den Interpreten zu überspringen sich anschießt und morgen den Tonmeister verlassen würde, wenn sein Griff nach den Reglern des Mischfeldes bedeuten müßte, daß dort eine Position geistig und emotionell vakant wurde.

Dimitri Mitropoulos

Am 2. November 1960 brach der Dirigent Dimitri Mitropoulos, der neben vielen Ehrungen 1940 die Mahler-Medaille empfangen, in der Mailänder Scala bei einer Probe von Mahlers Dritter Symphonie zusammen und verschied auf dem Wege zum Krankenhaus. Mit ihm ist einer der hervorragendsten Musiker zweier Erdteile, ein Pionier zeitgenössischen Schaffens dahingegangen, ein außergewöhnlicher Mensch, der mit heiligem Feuer seiner „Pflicht, der Kunst zu dienen“ lebte.

Dimitri Mitropoulos wurde am 18. Februar 1896 als Sohn eines Geschäftsmannes geboren. Er wollte ursprünglich Klostergeistlicher werden, entschied sich aber für den Musikerberuf. Daneben fesselte ihn früh schon das Drama. Das religiöse Gefühl sollte ein Hauptzug seines Wesens, seine Existenz asketisch bleiben. Auch das Schauspiel hörte nicht auf, ihn anzuziehen — als Leser, als gefeierten Operndirigenten und als eifrigen Kinobesucher.

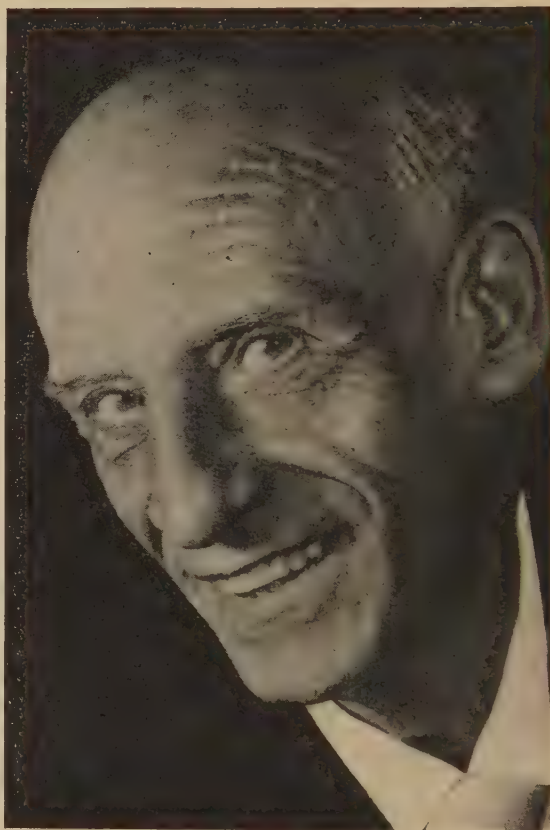
Der junge Mitropoulos studierte am Konservatorium und an der Universität seiner Vaterstadt, bei Gilson in Brüssel und fünf Jahre in Berlin bei Ferruccio Busoni, der nachhaltigen Einfluß auf ihn ausübte. 1921 erhielt er die Stellung eines zweiten Kapellmeisters an der Berliner Staatsoper. Ab 1925 stand er bereits dem Athener Symphonieorchester vor. Nicht allein als Dirigent erregte er Aufsehen, sondern auch als phänomenaler Pianist und als Komponist von Klavier- und Kammermusik, Liedern und der Oper „Schwester Beatrice“ (nach Maeterlinck) stellte aber das eigene Schaffen in übermäßiger Bescheidenheit derart in den Hintergrund, daß er es später kaum mehr erwähnte. Am Athener Konservatorium lehrte er Komposition.

In den dreißiger Jahren führten ihn Gastverpflichtungen nach den Musikzentren Europas. 1930 fand in Berlin ein sehr bedeutsames Ereignis seiner Laufbahn statt: Er glänzte in der Philharmonie gleichzeitig als Pianist und Dirigent in Prokofieffs Drittem Klavierkonzert — eine Leistung, die er kurz darauf in Paris in Prokofieffs Gegenwart wiederholte, worauf der Komponist öffentlich erklärte, Mitropoulos spiele das Konzert besser als er selbst. (Sammler wissen die später in Amerika gemachte Tonaufnahme dieser Doppelrolle zu schätzen, wie auch seine zahlreichen neueren Schallplatten.)

1936 ließ Dr. Serge Koussewitzky ihn nach Boston kommen, wo Mitropoulos einen wahren Triumph errang. 1937 berief man ihn an die Spitze des Symphonieorchesters von Minneapolis, das er zu internationalem Ruf erhob. 1946 erwarb er die amerikanische Staatsbürgerschaft. Nach zwölf fruchtbaren Jahren in Minneapolis und wiederholten Gastspielen in New York übernahm er die New-Yorker Philharmoniker. Ab 1954 dirigierte er auch an der Metropolitan-Oper. Jedes seiner Konzerte, jede seiner Opernaufführungen hatte etwas Erregend-Begeisterndes. Auf Tourneen reiste er mit den Philharmonikern 1951 nach Edinburgh, 1955

nach Berlin und anderen europäischen Städten, mehrmals durch Nord- und 1958 durch Lateinamerika. Die Stadt Mantua verlieh ihm ihren „Goldenen Orpheus“-Preis als überragendem Dirigenten des Jahres 1956. Von der Direktion der Philharmoniker trat er 1958 zurück, erschien aber als einer ihrer Gastdirigenten, widmete sich der Metropolitan-Oper und gastierte namentlich noch in Wien, bei den Salzburger Festspielen, in Athen und in Israel, wovon er mit Freude erzählte.

Keineswegs war Mitropoulos nur ein Spezialist der Modernen: Er gehörte zu den berufensten



Interpreten der Klassiker und Romantiker. Er bezeichnete sich als Romantiker; und von den Neuen standen ihm Mahler, Schönberg und Alban Berg besonders nahe. Nicht minder faszinierend waren seine Lesungen der russischen, italienischen und französischen Meister. Zahllosen Komponisten hat er mit Rat und Tat geholfen, ihre Werke uraufgeführt, den größten Teil seiner Einkünfte weggeschenkt. Häufig hob er auch Tondichtungen aus der Taufe, die nicht eigentlich seinem Geschmack entsprachen: Maßgebend war für ihn, ob es sich um eine interessante, gut aufgebaute Komposition handelte. Er urteilte hierbei mittels einer in langer Erfahrung gegründeten objektiven Analyse. Jedes seiner Konzertprogramme umfaßte neben klassischen oder romantischen Stücken mindestens ein modernes oder zeitgenössisches.

Das Publikum hält sich gern ans Gewohnte, Althergebrachte und verlangt nicht von selbst nach einer Erweiterung seiner Erlebniswelt. Es bedarf nun einmal der Erzieher, die es dazu bringen, vom Neuen Kenntnis zu nehmen. Ein solcher Erzieher war Mitropoulos. Er hat den Konzertbesuchern ungeahnte Möglichkeiten hoher Erlebnisse vermittelt, und viele folgten ihm dankbar. Die moderne Musik erlangte vor allem durch sein Beispiel Heimatrecht in den Konzertsälen der USA. Wer die starr-konservativen Konzertprogramme von 1935 mit den heutigen vergleicht, wird den tiefgreifenden Wandel bemerken. Gerade die Treue zum Geist der Musik bedingt Vertrauen in die Fortdauer musikalischer Schaffenskraft und die moralische und materielle Förderung des zeitgenössischen Komponisten. Und kein Dirigent hat mehr zur Förderung neuer Musik und begabter Künstler getan als Mitropoulos.

Der schlankgewachsene Mann mit dem feinen, an Dante erinnernden Kopf und der jugendlichen Beweglichkeit des langjährigen Bergsteigers dirigierte dank seines erstaunlichen Notengedächtnisses meist auswendig, mit eindringlichen Gesten und unter Einsatz des gesamten Körpers. Außer in den letzten Jahren benutzte er kaum je einen Taktstock.

So temperamentvoll er dirigierte, so ruhig und höflich war er bei aller Bestimmtheit, wenn er probte. Nie verlor er die Geduld. Die Musiker verehrten ihn und gaben unter ihm ihr Bestes. Nie anmaßend, verkörperte er vornehmste Gesinnung, Freiheitsliebe und reine Güte, eremitenhaft alleinwohnend, mondämem Treiben abhold, aber ein echter Menschenfreund, ein philosophischer Denker und Vortragsredner, der mit Humor und Ironie nicht geizte und beim Sprechen nicht selten einen Rosenkranz nach heimatlicher Sitte durch die Finger gleiten ließ.

Die Kunst war ihm sittliche Macht und Gottesdienst. Nachdem er im Januar 1959 in New York einen schweren Herzanfall erlitten, antwortete er denen, die ihn baten, sich zu schonen, das Leben habe für ihn keinen Sinn, wenn er es nicht mehr der Musik weihen könne. Er sparte nicht mit dem Opfer seiner Anstrengung; und der Tod fiel Dimitri Mitropoulos auf dem Podium an, in jenem Italien, das er so liebte, in jenem Hause, wo er einst den Mailändern eine denkwürdige Erstaufführung von Bergs „Wozzeck“ bescherte, deren Theaterzettel gerahmt in seiner kleinen New Yorker Wohnung im Hotel Great Northern hing ...

Gottfried Schweizer

Emil Gilels

Ein russischer Pianist

„Zum Pianisten großen Formats muß man von Natur aus alles mitbringen“, meinte Emil Gilels mit glühend bekundeter Verehrung für Walter Gieseking, den er seiner „angeborenen“ manuellen Souveränität und klangsinnlichen Begabung wegen als Prototyp des berufenen Kollegen bewunderte. Bezeichnend für die sympathisch bescheidene Persönlichkeit des 43jährigen Gilels, von seiner eigenen gewiß in universellerem Grade bestehenden Prominenz abzulenken. Er zeigte noch Spuren von Müdigkeit durch die Strapazen seiner triumpphalen Tournee durch die Bundesrepublik von Hamburg bis München und von dem am Vorabend durch das unersättliche Zugabeverlangen der fanatisierten Hörer auf zweieinhalb Stunden angewachsenen Klavierabend in Frankfurt, der seinen Deutschlandaufenthalt abschloß. Und er plauderte gemessen, nachdenklich, halb deutsch, halb russisch, wie es Probleme seiner Karriere und ihrer Auswirkung eben nahelegten.

Sie begann früh. Mit fünf Jahren genoß er den ersten Klavierunterricht im Konservatorium seiner Vaterstadt Odessa, wo er als Dreizehnjähriger ein

eigenes Konzert gab. 1933 zeichnete man den Siebzehnjährigen mit dem 1. Preis auf dem 1. sowjetischen Wettbewerb aus. Zwei Jahre später erhielt er in der Klasse von Professor Neuhaus am Moskauer Konservatorium den letzten Schliff. Sein meteorhafter Aufstieg hatte seinen Namen in den Metropolen der Kunstwelt längst zu einem Begriff werden lassen, ehe er dort konzertierte. Der 1. Preis beim internationalen Ysaye-Wettbewerb in Brüssel trug dazu bei. Die Konzertsäle öffneten sich ihm in aller Welt, in West und Ost. Was ihm das Prädikat eines Interpreten von Welt-rang eintrug, wurde nun auch für die deutschen Hörer sinnfällig, vorzugsweise in Klavierabenden. „Querschnittprogramme“ mit vielseitigen technischen und stilistischen Ansprüchen sind ihm die liebsten, Streifzüge vom Barock bis zu umstrittenen Zeitgenossen. Selten fehlen Stücke von Haydn, aber nie solche von Schubert, die er „amabile“ findet und mit Wiener Charme vorträgt. Vor allem in den langsamen Sätzen enthüllt er eine Schlichtheit des Empfindens, eine Intensität des Ausdrucks, die den russischen Romantiker und die

spezifische Eigenart seiner Nachgestaltung kennzeichnen. In diesem selbstvergessenen Aufgehen im Werk spürt er, ob sich auch das Fluidum zwischen ihm und dem Publikum einstellt, diese vielgerühmte magnetische Wirkung seines Spiels. Für ihn geht von jedem Stück, wenn es „Substanz“ hat, inspirierendes Leben aus, der ihm eigene Stil, der seinen perfektionierten Spielorganismus von der Schulter bis in die Fingerspitzen in eine entsprechende „Adaption“ versetzt. Gilels sagt, es seien zuviel Bücher über Klaviertechnik geschrieben worden. Das Wesentliche aber bliebe ein Geheimnis, ließe sich nicht drucken und schildern, sondern vollzöge sich „im lebendigen Spiel“. Dem wohnt aber in der Bewegungsführung Faszinierendes inne, eine Reaktion, die schon rein optisch den beabsichtigten Klang vorgeprägt ahnen läßt. Ein Blick auf seine Hände mit ihrem ebenmäßigen feingliedrigen Bau, der sichtbaren nervigen Reaktionsempfindlichkeit bestätigt die unzähligen Möglichkeiten des Anschlags und der Spieltechniken. Wenn er ein paar Besonderheiten seiner Tastenakrobatik andeutet, fällt die verblüffende Dehnbarkeit und Fixierungsfähigkeit seiner Hand auf, die sich bei melodischen Akzenten punktartig auf eine Fingerkuppe konzentriert und in Gewichtsverlagerungen die bewunderten Wirkungen einer Verwandlung des Klaviertons und einer „sprechenden Deklamationen“ hervorbringt.

Sein musikalischer Gesamttypus umfaßt zunächst die sensiblen, einfühlungsfähigen Regungen, die sich in den drei impressionistischen Proben aus dem 1. Heft von Debussys „Images“ in einem kaum je so erlebten Klangspektrum erschlossen, wobei Gilels im Piano noch zahllose Stufen der Schattierung realisiert. Zum andern ist er aber auch ein Interpret von vitaler Reaktionsfähigkeit, mit einer eigenartigen Verquickung der elementaren und geistigen Einstellung. Mehr noch als in der zündenden Wiedergabe von Tschaikowskys b-Moll-Klavierkonzert demonstriert er das in der Klavierfassung der Ballettsuite „Petruschka“, aus der Strawinsky 3 Sätze für Arthur Rubinstein arrangierte. Theodor Szanto fügte 2 weitere Teile hinzu. Ein Paradestück ist es, das im elastisch federnden Martellato, in rhythmisch elektrisierender Prägnanz, in rasenden Passagen und koloristischen Effekten mit der Vielfalt eines Orchesters rivalisiert.

Emil Gilels ist seit 1938 Leiter einer Meisterklasse an der Moskauer Akademie. Einer bulgarischen Studentin akkreditiert er eine große pianistische Zukunft. Auch sein 12jähriges Töchterchen sei eine vielversprechende Klavierbegabung. Die Überzeugungskraft seiner Persönlichkeit, das suggestive



„Vormachen“ sind wohl entscheidende Faktoren in seinen pädagogischen Erfolgen. Kein Wunder, daß er als Experte in manche Jury internationaler Wettbewerbe berufen wird! Sooft es seine weltweiten Reisen zulassen, konzertiert er auch in Moskau. Fünf Abende stehen dort mit einem chronologischen Querschnitt durch die Geschichte der Sonate bevor, von Domenico Scarlatti über Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi u. a. bis Kabalewski und Schostakowitsch. Mit letzterem verbindet ihn eine enge künstlerische Partnerschaft; er spielt alle Kompositionen Schostakowitschs: 2 Sonaten, 24 Präludien und Fugen, 2 Klavierkonzerte. Nicht minder fesselt ihn Prokofiew. Mit sichtbarer Genugtuung weist Gilels auf die unverhohlene Liebe der Moskauer Musikfreunde für Beethoven hin. Auch Hindemith wird dort aufgeführt. Mit Leonid Kogan und Matislav Rostropowitsch hat Gilels ein Klaviertrio gebildet. Wie es in so angespannter Konzerttätigkeit mit dem Üben steht? Er verweist auf die Notwendigkeit naturgegebener technischer Begabung und Spielbereitschaft; sooft aber Gelegenheit ist, trainiert er den „ganzen Tag“. Die herzlichen Ovationen in der Bundesrepublik lassen ihn auf ein Wiedersehen in Jahresfrist hoffen.

München

Verschollene Boccherini-Oper aufgeführt

Erstmals, seit sie 1786 im Palaste der spanischen Contessa di Benavente erklang, wurde „La Clementina“, die einzige Oper von Luigi Boccherini, wieder aufgeführt. Daß dieser aus Lucca, der turmgekrönten toskanischen Stadt – ein Jahrhundert später kam hier Puccini zur Welt –, gebürtige Meister, der durch sein anmutiges Menuett, Inbegriff zärtlich verspielten Rokokos, populär geworden ist, neben seinen 113 Quintetten, 91 Quartetten, 42 Streichtrios, 20 Symphonien und zahlreichen anderen Werken auch eine Oper komponiert hatte, wußte bis vor kurzem eigentlich niemand. Die Partitur war verschollen, und so geriet das Werk in Vergessenheit. Erst 1951 ver-

*Graziella Sciutti und Antonio Costantino in
„La Clementina“ von Boccherini*



suchte Issai Dobrowen die Oper an Hand von sehr unvollständigen Skizzen für eine Aufführung im Teatro Fenice in Venedig zu rekonstruieren. Vor kurzem nun gelang es der Boccherini-Forscherin Pina Carmirelli, die komplette Partitur in Madrid, wo Boccherini von 1769 bis zu seinem Tode 1805 lebte, wieder aufzufinden.

Ein liebenswürdiger, kleiner Kulturzopf hängt der Oper an. Inhalt ist die hoffnungslose Liebe eines Paares, das dem Anschein nach Bruder und Schwester sein soll. Aber selbstverständlich stellt sich zum Schluß heraus, daß der Liebhaber nur ein angenommenes Kind war. Die Musik Boccherinis hat nicht die Größe Mozarts, nicht die Kraft Haydns, nicht die Sektlaune Rossinis; sie ist sanfter, weicher, elegischer und auch wohl nicht so kontrastvoll wie bei diesen Meistern. Trotzdem ist sie reich an graziösen Nummern und manchmal sogar an für die Zeit überraschenden harmonischen Wendungen.

Die erste vollständige Aufführung nach fast 175 Jahren fand im Münchener Cuvilliés-Theater statt im Rahmen eines fünftägigen Gastspiels der „Commedianti in Musica“. Diese „Compagnia del Teatro di Villa Olmo“ aus Como, eine Art Nachwuchs Bühne der Mailänder Scala, hatte bereits vor zwei Jahren mit großem Erfolg in München gastiert, wobei sie unbekannte Werke von Pergolesi und Donizetti aufführte, die sich stilvoll in den schwerelos heiteren Raum des Cuvilliés-Theaters einfügten. Ganz so überzeugend war dies zweite Gastspiel nicht. Ihrem Namen versuchen die Commedianti durch einen auch auf Charen und Statisten ausgedehnten Spieleifer Ehre zu machen. Ständig herrscht ein lebhaftes Hin und Her auf der Bühne, auch die Arien werden ausgespielt, Ballettmädchen umtanzen die Singenden, überreichen Blumen und leuchten im Takt mit Laterne. Trotzdem bleibt dies alles meilenweit entfernt von dem, was wir als modernes Regietheater bezeichnen. Filippo Crivellis Regie wirkt nicht eigentlich als Stilisierung, sondern ist eher ein Zeichen von Stillosigkeit, hat mit all ihrem neckischen und empfindsamen Getue nicht die Hand-aufs-Herz-Gestik der vom Affekt gelenkten großen italienischen Sänger, aber auch noch längst nicht die geformte Kraft einer wirklich durchdachten Regie wie etwa bei Giorgio Strehler, der den Commedianti wohl als Vorbild vorschwebt. Graziella Sciutti, bekannt als kecke Despina und Zerlina der Salzburger Festspiele, zeigt als Clementina ihre hohe Gesangkunst und große Bühnengewandtheit. Aber wer sie nur in dieser ihrem auf Drolerie und Koketterie abgestimmten Temperament so gar nicht entgegenkommenden sanft-

ten Rolle (clementina = die Sanfte) kennenlernte, kennt sie nur halb, weiß nicht, wie sie in einer flinken und schnippischen Buffopartie funkeln und blitzen kann. Schmeichelnd und dann wieder resolut gab Laura Zannini die typische Commedia dell'arte-Zofe, und dem Tenor Antonio Costantino war trotz Indisposition Leichtigkeit in Ansatz und Höhe anzumerken. Die Besetzung der übrigen Rollen allerdings entsprach nicht dem Niveau, das man bei Auslandsgastspielen voraussetzen darf.

Bei diesem Gastspiel wurde auch erstmals in Deutschland die amerikanische Erfolgsoper „Una Lettera d'Amore di Lord Byron“ des Italoamerikaners Raffaello de Banfield aufgeführt. Ihr liegt ein Schauspiel von Tennessee Williams mit der für ihn typischen dumpf-explosiven Atmosphäre um zwei in eine Sackgasse geratene neurotische Frauen zugrunde, das Banfield zu einer Oper im krassesten Verismo-Stil verarbeitet. Er geht mit brutalsten Mitteln zu Werke, bastelt eine roh gezimmerte Musik, die bedenkenlos. Anleihen nimmt bei Puccini, aber auch bei Ravel und anderen, und die Schmalz, Pathos und allerlei Orchesterlärm kunterbunt zusammenwürfelt. Banfields Intentionen entsprechend war auch die szenische Realisierung mit den im pathetischen Heroienstil und unter Aufbietung aller physischen Kräfte singenden Elena Todeschi, Rena Garazioti und Laura Zannini auf krasseste Effekte abgestimmt.

Mit Haydns Oper „Lo Speciale“ (Der Apotheker), 1768 für den Fürsten Esterhazy in Eisenstadt auf einen Text Goldonis komponiert, sicherten sich die Comedianti einen liebenswürdig-heiteren Abgang. Ein beliebtes Komödienthema, ähnlich wie in Rossinis „Barbier“, ist der Inhalt: Einem heiratslustigen Alten schnappen zwei junge Leute sein Mündel weg. Dies ist verbrämt mit den bewährten Verkleidungsspäßen, mit maskierten Notaren und wilden Türken. Haydns Musik charakterisiert köstlich; es gibt schwelgerische Arien und geistreiche Ensembles, es funkelt der Witz der Buffa, und die Innigkeit des Singspiels klingt an. Cecilia Fusco und Ugo Benelli stellten ein jugendlich verspieltes Liebespaar dar, und Federico Davia stattete den ewig zeitunglesenden Apotheker mit dümmlicher Geschäftigkeit aus. Gianfranco Rivoli war, wie auch bei den anderen Opern, der temperamentvoll beflissene Alfresco-Dirigent.

Mario del Monaco – Italiens Tenorkönig

Der Arienabend, noch zu Beginn des Jahrhunderts eine beliebte Konzertgattung auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Ungeschmack, dann eine Zeitlang in Vergessenheit geraten, feiert fröhliche Urständ. Er heißt jetzt „Galakonzert“; und zum drittenmal machte ein internationaler Gesangstar unter dieser Firmierung mit allen Anzeichen der großen Publikumswirkung eine Tournee durch die Bundesrepublik: zuerst die Callas mit Preisen bis zu hundert Mark, dann die Tebaldi, die es nur auf achtzig brachte, und nun Mario del Monaco,

der lediglich auf vierzig eingestuft wurde. Mit der wahren Qualität der Künstler haben diese Preise natürlich nichts zu tun.

In sechs Arien entfesselte Mario del Monaco die ganze naturhafte Macht seines wundervollen Organs. Er ist der typische Italiener, der ein ganz anderes Verhältnis zum Singen hat als wir. Für ihn ist Singen eine spontane Lebensäußerung, ursprünglicher und primärer fast als Sprechen. Diese bei aller kunstvollen Technik naturhafte Art des Singens schafft auch eine unmittelbare und urtümliche Beziehung zum Hörer. Mit allen Sinnen, gleichsam durch das Blut und ohne jeden Umweg über den Intellekt wird diese Kunst aufgenommen. Sie hat den Vorzug unendlicher Popularität – die breite Skala des Publikums bewies es –, ohne deshalb in der Qualität beeinträchtigt zu sein. Es fasziniert das reine, ungebrochene Gefühl durch das Medium einer kostbaren Stimme. Zunächst besticht bei del Monaco die prachtvolle Fülle des Materials; die Stimme ist schlechthin riesengroß, von edelstem Metall, hat in der Höhe die Strahlkraft des echten Tenors, in der Tiefe und Mittellage die tonliche Macht, Breite und das dunkle Feuer des Baritons. Im Vergleich mit seinen berühmten Vorgängern Gigli und Lauri-Volpi besitzt del Monacos Stimme ein herzhafteres, männlicheres Timbre, hierin etwa an den großen Caruso erinnernd. Del Monacos Lieblingsrolle, so bekennt er selbst, ist Verdis „Othello“. Man durfte also auf Othellos Todesarie besonders gespannt sein. Wie läßt hier Monaco die Dramatik einer ganzen Oper in der einzigen Arie Gestalt werden, wie erhält jeder „Desdemona“-Ruf eine beängstigendere Färbung, wie werden die kalte, würgende Angst und die fahle Verzweiflung noch Klang, wunderbar schöner Klang! Man spürte, daß hier ein Künstler mit seinem Herzblut sang; und die Echtheit, mit der es geschah, teilte sich spontan mit.

Noch zweimal brillierte er in Opernarien, die sich an Shakespeare entzündet hatten, gestaltete die männliche Klage Macduffs aus Verdis „Macbeth“ und den stürmischen Schmerz Romeos an der Bahre der totgeglaubten Julia aus einer der zahlreichen Opern des in Deutschland unbekannten Zandonai. Mit Linkertons „Addio fiorito asil“ aus Puccinis „Butterfly“ stieg er hinauf zum hohen B des Gefühls, um zum Abschluß mit dem Bajazzo-Prolog einer Paradenummer für Bariton sonore Fülle, aber auch tenoralen Glanz zu geben. Mühelos kam Arie um Arie, kein matter Takt, kein Nachlassen der Singenergie, nie das Gefühl, daß der Sänger mit dem Material haushalten müsse.

In der bei „Galakonzerten“ üblichen, buntscheckigen Art – eine Zumutung für stilistisch Empfindliche! – wurde auch diesmal eine Handvoll Ouverturen und Zwischenspiele unter die Arien gestreut. Alles, was auf „i“ endet, war vertreten: Rossini, Bellini, Mascagni, Verdi. Am Pult stand – ein ungewohnter Anblick – eine Dirigentin. Carmen Campori dirigierte, ständig in den Knien federnd, empfindsam, emphatisch, zackig, energisch. Die Münchner Philharmoniker folgten ihr mit vollem Einsatz. Zum Schluß wurde der Abend zur Volks-szene. Rasender Beifall, beängstigendes Gedränge ums Podium, Blumen, Autogrammjäger, ein neapolitanisches Volkslied als Zugabe und immer wieder rasender Beifall.

Helmut Schmidt-Garre

Choreographisches Neuland

Die Energien dieser Kunst scheinen unverbraucht zu sein. Nach so viel trostloser Routine, angestrengtem Hinterdreinrennen nach den Aktualitäten, formaler Schwäche und geistiger Almosenbettelei wirkt das Zustandekommen eines Ballettabends, wie er jetzt bei den Städtischen Bühnen zu Köln präsentiert wird, wie ein überdimensionierter Paukenschlag. Goliath ist auferstanden und fordert heraus zum Wettstreit. Der David freilich ist weit und breit noch nicht zu sehen. Mag sein, daß er eines fernerer Tages aus der Hohen Schule hervorgeht, die — wie am Vorabend der Ballettpremiere bekanntgegeben wurde — der choreographischen Kunst in Köln eingerichtet werden wird. Aurel von Milloss, der Choreograph, Ballettdirektor, Ballettkomponist und Choreologe, wird Bühne und Lehrsaal gleichermaßen beherrschen. Wie er da vermutlich vorgehen wird, läßt sich nach seinen bisherigen Arbeitsmethoden programmieren — daß er diese bedeutende Stellung wie kein anderer in unserem Lande einzunehmen imstande sein wird, dafür ist das jetzt in Köln gezeigte Programm eine neue Bestätigung. Wir haben damit eine Art „Antrittsvorlesung“ erlebt. Eine Konferenz der deutschen Opernintendanten, die gerade in Köln tagt, bildete die Ehrenloge, der das Ungewöhnliche dargeboten wurde — als Beispiel, als Provokation, als Überforderung, als ein Aspekt auf den Antischlendrian und den faden Opportunismus, der so viel Als-ob-Kunst gerade im Bereich des Balletts duldet.

Die Überforderung (das Unmögliche verlangen, um das Mögliche zu erreichen) mag in dem theaterpolitischen Zusammenhang zu Recht bestehen. Armes Publikum, das aber mit der Mentalität naiver Normalverbraucher diesem Programm gegenübersteht. Nach dem Besuch von Generalprobe und Premiere kann der Referent, der ein für Bewegungsvorgänge trainiertes Auge und für die Musik ein einigermaßen waches Ohr sich bewahrt hat, noch nicht mehr als einen komplexen Eindruck wiedergeben. Das Programm dauert nach der Uhr zweiundeineinhalb Stunde, der Psyche nach bleibt die Zeit stehen und wird zur Ewigkeit, und am Ende stützt nur der von keinem Zweifel angenagte Respekt vor Milloss und seinen Tänzern die ermatteten Sinne.

Die Musik der vier Ballette hätte ausgereicht, ein anstrengendes Musica-Viva-Konzert zu füllen, den Hörer zu strapazieren. Nun gar die zweite Forderung, das Sehen mit dem Hören zu verbinden, wurde zu der Anstrengung einer Expedition in choreographisches Neuland. Bei Strawinsky (Concerto für Klavier und Blasorchester) band der brillante Pianist Ludwig Hofmann mit seinem Spiel das Ohr, der hinperlende Triller ging in die beseligendste Pirouettensanftheit der Helga Held ein — solche Momente der lösenden Übereinstimmung von Auge und Ohr waren selten; die Ganzheit des sinnhaften Eindrucks war überhaupt

nur einem Werk des Abends gesichert, der „Wandlungen“ genannten Folge choreographischer Variationen auf Schönbergs Opus 31. Strawinsky als Ballettkomponist ist uns längst vertraut, auch bei solchen Werken, die nicht von ihm für die Übersetzung oder Fortsetzung in Tanz geschrieben worden sind. Die Elemente des Tänzerischen sind bei ihm Natur und Plan. Bei Schönberg muß der Hörer die Atmosphäre der musikalischen Herkunft und der stilistischen Folgen in einer neugewonnenen Ballettsprache erst akzeptieren lernen. Das hat Milloss zustande gebracht; er zwingt den Beschauer mit Hilfe der Musik. Sie ist so sehr integrierend, daß man sich nicht vorstellen könnte, was geschehen wäre, hätte ein anderer Dirigent als Partner des Choreographen am Pult gestanden. Miltiades Caridis, der junge Grieche, eine der interessantesten Figuren in Oscar Fritz Schuhs Opernteam, ist ein nerviger Dirigent, der die Partitur so konsequent befolgt und doch die Schwingungen des Tänzerteams aufnimmt, daß „nichts passiert“, daß alles stimmt. Wie schwierig das gerade bei Schönbergs Jugendstil-Expressivität ist, wurde im Vergleich des Gelingens zwischen Generalprobe und Premiere deutlich — Nervosität und Nervigkeit stehen nahe nebeneinander. Milloss verlangt von den Tänzern in beiden Werken, bei Strawinsky wie bei Schönberg, schier Unzumutbares.

Den Strawinsky-Klängen — das Werk ist 1923/24 in Biarritz entstanden und hat die ironischen Anspielungen auf Klassik wie auf Ragtime — wird eine choreographische Unterhaltung zugesellt. „13 Stühle“ heißt dieses hier uraufgeführte Werk, es will als „petite séance choréographique“ aufgefaßt sein. Ein Hauptpaar und sechs Solistenpaare unterhalten sich um, auf, mit, neben den 13 Stühlen. Ein Stuhl ist zuwenig, ein Mensch ist zuviel. Das Mittelstück des mit Schwierigkeiten gepfefferten Divertissements ist ein Pas de deux von unerkömmlicher Fixierung. Helga Held hat damit die subtilste Ballettkonversation geführt, die sich mit so zuchtvoll beherrschten Gliedern, spitzer als alle Zungen, führen läßt. Sie zu sehen, ist herrlich! Ihr Partner Hugo Delavalle ist bei aller Intensität so zurückhaltend geführt, daß die Dominante bei der Ballerina bleibt. Die Jeunesse, die männliche vor allem, ist um einige Grade zu wenig stilisiert, so daß die bekannten Peinlichkeiten, mit denen das Ballett zuweilen sogar identifiziert wird, sich vorspielen. Bei Schönbergs Variationen, die Milloss zu „Wandlungen“ anregten, gibt es diesen Erdenrest nicht. Milloss drängt es zu neuen Methoden choreographischen Komponierens, er verlangt von den Tänzern neue Techniken. Sie zu erkennen, ist nicht ohne weiteres möglich, sie zu erspüren, durchaus. Sie zu bestätigen, wäre noch zu früh. Aber endlich kein Schema, sondern ein Thema — das A und das O allen Erfolgs! Nicht ein Thema mit Storycharak-



„Wandlungen“
nannte
Aurel von Millos
seine Folge
choreographische
Variationen
nach der Musik v
Arnold Schönber
getanzt von
Tilly Söffing,
Hugo Delavalle,
Winfried Krisch,
Mytra Morena,
Regina Otto und
Christel Patzak

ter, sondern die Idee, der Plan, die Besitzergreifung von neuen Daseinsquellen in der Kunst.

Wer findet heute einen neuen Stil! Milloss ist auf jeden Fall auf dem Weg dazu. Jetzt darüber Endgültiges zu sagen, wäre Prophetenfrevel. Der Einfall des Choreographengeistes weht auch nur, wo er will. Aber hier weht er. Und stark getragen von der Ornamentik der Schönberg=Aera überhaupt. Sieben einzelne Tanzende sind immer auf der Bühne, sie vereinigen sich nur zum Schluß, sonst gehen die Kraftströme von der Einzelgestalt zur anderen, von der Einzelgestalt zur nächsten Gruppe, zu Gruppen, die sich immer wieder neu formieren und stets wie in einem großen Kraftfeld aneinandergebunden sind. Die Intimität der einzelnen Tanzfigur und das choreographische Vokabular haben jenes Maß von Überindividualismus, das eine pathetische Steigerung das Ideal-land erfüllt. Das scheint mir eine Form von neuer Romantik zu sein, deren wir furchtsamen Romantiker uns nicht zu schämen brauchen. Die Gestaltung überzeugte, sie schjen nahe am Makellosen zu sein: Tilly Söffing, ein Mädchen wie von Oskar Schlemmer gezeichnet, führte die neun Variationen an, mit ihr zeichneten Winfried Krisch und Hugo Delavalle die stärksten Konturen in dieser choreographischen Niederschrift. Sie hat Kraft, zu dauern.

Noch zwei andere Werke machten die Summe des Abends so hoch. Die Vorstellung von Milloss' 1947 für das Champs=Elysées entworfene „Bildnis

des Don Quichotte“ mit Goffredo Petrassis Musik hat bei ihrer deutschen Erstaufführung nun einen großen Theatererfolg gehabt. Dank Winfried Krisch in der Rolle des Mannes, der sich einbildet, Don Quichotte zu sein. Das Werk hat eine Reihe blitzender Situationen, daneben lähmende Ungeheimheiten. Petrassi ist mit seiner Musik auf die Bühnenpraxis und auf die choreographische Symbolik eingegangen. Krisch steigerte die Symbolgestalt, die eine Menschheitsgestalt ist, sehr bewegend, aber die Theatralik der Visionen von Dulcinea und Sancho, ein Stilmittel, wie es die Hunderte von Traumballetten zum Surrogat entwertet haben, wirkt hier befremdend.

Zum Schluß eine andere Wiederausgrabung, das Ballett „Der Mensch und sein Begehrt“ von Paul Claudel und mit der Musik von Darius Milhaud in choreographischer Neufassung von Milloss. Hier schlägt ein Effektfeuer hoch, das nicht so recht zu der Schlackenfreie des Schönberg=, des Strawinsky=Balletts passen will. Urwaldmythos, Karneval von Rio, scheinbare Hintergründigkeit und choreographisches Arrangement — es wird kein Ganzes daraus. Es bleibt interessant, gewiß, aber Faszination ist nicht gewonnen. Wieder ein hervorragendes Paar: Carmen Panader und Lothar Höfgen, dazu das Corps de ballet, das an diesem Abend die Summe von Fleiß und Intensität mit einem einhelligen Sieg belohnt bekommt.

Klassisches Ballett im Glashaus

Erst jüngst war von einem anspruchsvollen Ballettabend in Koblenz zu berichten. Oberhausen, Hagen, selbstverständlich auch Krefeld/Mönchengladbach, zeitweilig Rheydt, traten schon seit langem neben den großen, im engeren Westen liegenden Theaterstädten: Köln, Düsseldorf (Duisburg), Essen, Wuppertal (das Schauspiel-Bochum ist hier auszuklammern), mit Ballettbestrebungen an, melden sich mit anspruchsvollen Aufgaben und lösen sie – wenn auch unterschiedlich – höchst respektabel. Die Renaissance des klassischen Balletts hat auch in Deutschland Wurzeln geschlagen als angesehene Kunstgattung. Und – trotz mangelnder Tradition – das Publikum sagt ja.

Es sagte jetzt auch ja in Gelsenkirchen, in dem für den auswärtigen Besucher immer neu faszinierenden Theaterbau. Dieser Ballettabend war ein Abend der Überraschungen, weitgehend positiver Überraschungen. Beginnen wir mit einer Enttäuschung: Die Vorankündigungen versprachen ein mehr oder weniger (als „Uraufführung“) bearbeitetes Ballett von Donizetti. Das war nun gar nicht so. Sah, vielmehr hörte und las man im Programmheft genauer, so entpuppte sich die Uraufführung des „Venezianischen Divertimentos“ als Musik von Heinz Schreiter (einem Blacher-Schüler), die sich ihre Impulse „nach Motiven von Gaetano Donizetti“ sucht. Der 1915 in Leipzig geborene Wahlberliner (der vor Blacher bei Höller in Frankfurt studierte) nimmt sich etwa Strawinskys „Kuß der Fee“ (nach Tschaikowsky) oder Egks „Französische Suite“ (nach Rameau) zum Modell. Nur ist seine Lösung von „Motiven nach“, nach einer fast unbekannten, witzigen, spritzigen Opernpartitur Donizettis, „Dom Sebastian“, recht hausbackene Unterhaltungsmusik geworden (laut Programmheft will sie übrigens nichts anderes sein). Ihre Vorzüge: Sie ist heiter, ganz und gar gewichtslos, ihr größter Vorteil (und da dürfte sich der Blacher-Rhythmik-Schüler zeigen), sie hat tänzerische Qualitäten. So tanzt man auf geschickt servierten und garnierten Melodie-

fragmentchen des „Lucia di Lammermoor“-Komponisten. Man tanzt nach einem Vorspiel sieben Sätze, heitere Improvisationen, die Boris Pilato, der Choreograph, in ein Phantasiespanien mehr denn in ein Venedig verlegte. Die Bewegungs- und Raumphantasie Pilatos fesselt. Es ist klassischer Tanz in modernem Dialekt, und da sich in den gutgeführten Raumbewegungen ein – recht zahlreiches – Tänzerensemble sehr diszipliniert bewegte, tänzerischen Schliff verriet, war man beeindruckt, nun auch einem Gelsenkirchener Ballett zu begegnen.

Es hatte vorher schon eine Visitenkarte mit dem zweiten Akt von Tschaikowskys „Schwanensee“ abgegeben. Hier zeichnete (in einem atmosphärischen Mondseebild von Theo Lau) Anton Vujanic choreographisch verantwortlich. Er hält sich in den Grundzügen an Petipa und Iwanow, die klassischen Interpreten dieses berühmten Balletts, er macht manches neu und anders (warum eigentlich?), macht es jedoch überzeugend und läßt das von Michèle Poupon (Odette) und Uwe Evers (Prinz Siegfried) – zwei rangvollen Tänzern – angeführte Ensemble der Schwäne und Jäger eine großzügige, klassische Ballettskizze vollführen. In beiden erwähnten Balletten fällt Anita Bakovic mit schöner tänzerischer Haltung und lyrischer Intensität auf.

Auch in Werner Egks „Joan von Zarissa“ dominiert das tänzerische Können der Frauen. Pilato führt hier in dramatischer Gotik (in Bild und Kostüm) das prunkvolle Tanzspiel an. Er führt es mit sicherer Raumbeherrschung. Anton Vujanic (Joan), Erna Mohar (Isabeau), Christa Piroch (Florence), Don Kilgour (Narr), Editha Hirschmann (Pirette), Uwe Evers (Jüngling) stehen an der Spitze des großen Ensembles und eines dazu noch etwas simpel eingebauten „Bewegungs-chors“. – Musikalisch wurde der für Gelsenkirchen bemerkenswerte Abend umsichtig und mit tänzerischem Spürsinn von Ljubomir Romansky geleitet.

Paul Müller

Essen

»Mirandolina«

Bohuslav Martinu, gebürtiger Tscheche, der fast zwei Jahrzehnte in Paris lebte, dann in Amerika, schließlich bis zu seinem Tode, 1959, in der Schweiz, war auch in seiner Musik ein Weltbürger. Er studierte und kannte die Stilarten der Jahrhunderte, er adaptierte mit Geschmack und fügte den Pariser Einflüssen der zwanziger Jahre – zeitweise war

er Schüler von Albert Roussel – die folkloristischen Elemente seiner Heimat hinzu. Er schrieb leicht, offenbar sehr leicht: Fast ein Dutzend Opern sind aus seiner eifrigen Feder hervorgegangen.

Daß einen Mann von Martinus Kultur und beweglichem Geist eine Wiederbelebung der Opera buffa reizen konnte, ist verständlich. Erstaunlich,

daß er gemeint hat, sie so bruchlos, so naiv wieder auf die Bretter bringen zu können. „Mirandolina“, nach Goldoni, eines von Martinus späten Opernwerken, im vergangenen Jahr beim Prager Frühling uraufgeführt, ist dafür neben anderen seiner Bühnenwerke merkwürdiges Beispiel.

Die Essener Städtischen Bühnen, auf der verständlichen Suche nach einer neuen komischen Oper, die Erfolg verheißen könnte, haben sie jetzt zur deutschen Erstaufführung gebracht und sich unterschiedene Mühe gegeben, sie hübsch und proper herauszuputzen. Man hat das Stück zurechtgestutzt, wohl um es für einen verhältnismäßig kleinen Bühnenrahmen handlicher zu machen. Es gab etliche Striche, die Tanzeinlagen fielen fort, und so waren die drei Akte in kaum mehr als zwei Stunden bewältigt. Womit man Goldoni-Martinu auf Essener Maß geschneidert sah. Dies Maß war gar nicht übel: Es gab eine pfleglich-dezente Regie von Günter Roth, es gab ein reizendes Bühnenbild: ein rundherum drehbares, aufgeschnittenes Modellhaus von Ottowerner Meyer, in dem die singenden Akteure sich wie die Farbtupfen bewegten. Es gab ein gedämpft-angeregtes Spiel, bei dem die sichere musikalische Käthe Graus in der Hauptrolle als männerbetörende Wirtin Mirandolina sang und agierte und Gerd Feldhoff als Cavalieri mit profundem, kraftvoll leuchtendem Stimmmaterial auffiel. Die Ensembles „saßen“, und Wolfgang Drees dirigierte präzise.

Allein, dies alles zugegeben, wurde man des Ganzen doch nicht recht froh. Denn die unentwegt hüpfende, kichernde, tanzende Musik plätschert ohne Rast und Ruh dahin, gelegentlich mit ein paar sanften Dissonanzen geschärft, die der Komik nicht entbehren. Sie ist virtuos gearbeitet, mit eleganten Übergängen, vom Solo zum Duett, Terzett oder zu größeren Ensembles. Doch gibt es gar keine Ruhepunkte und damit keine Gegensätze, die sich zu einprägsamen Höhepunkten verbreiterten. Goldonis Handlung voll hübscher Trivialitäten—Mirandolina, die Gasthausbesitzerin, macht einen ihrer männlichen Gäste auf den anderen eifersüchtig und heiratet schließlich den Kellner.



*Käthe Graus als Mirandolina und
Karl Heinz Lippe als Kellner Fabrizio*

Goldonis munterer Stoff ist gleichsam allzu arglos in Musik gekleidet. Es bleibt nichts haften, und schließlich sehnt man sich nach dem echten Rossini.

Hildegard Weber

Kurt Thomas verließ Leipzig

Professor Kurt Thomas, der Leiter des Leipziger Thomanerchors, hat sein Amt niedergelegt und ist nach vierjähriger Tätigkeit in Leipzig in die Bundesrepublik zurückgekehrt. Als nach dem Tode von Professor Günther Ramin die Stelle des Thomaskantors vakant geworden war, hatte Professor Thomas diese künstlerisch wichtige Position übernommen.

Wie Kurt Thomas in einem in der westdeutschen Presse veröffentlichten Brief an Walter Ulbricht darlegt, sei die Absage einer Tournee des Thomanerchors durch die Bundesrepublik lediglich der letzte Anlaß zu seiner Entscheidung, nicht aber

der eigentliche Grund. Er hätte sein Leipziger Amt offiziell am 1. April 1957 angetreten. Es sei jedoch kein fester Vertrag zustande gekommen, sondern bei einem Vorvertrag mit der Leipziger Stadtverwaltung vom September 1956 geblieben. In diesem Vorvertrag hätte man sich in Leipzig mit zwei wesentlichen Punkten einverstanden erklärt:

1. „Vollkommene Wahrung und Weiterführung der Tradition des Thomanerchors.“ 2. „Freie Entscheidung des Thomaskantors in Fragen der Programmgestaltung und in der Auswahl des Chornachwuchses, so daß beides ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten vor sich gehen kann.“ Diese Bedingungen seien jedoch nicht eingehalten worden.

Musikalischer Herbst

Manches Neue und Interessante hat die Pariser Herbstsaison in der Oper und im Konzert bereits gebracht. Da war erstens einmal die „Sensation“ in der Komischen Oper: die französische Erstaufführung von Dallapiccolas Einakter „Nachtflug“, zwanzig Jahre nach der Uraufführung in Florenz. Dieser Zeitabstand zeugt von der großen Verspätung, die die französischen Operntheater noch immer auf dem Gebiete des zeitgenössischen Schaffens haben. Im Falle des Werkes von Dallapiccola war dies um so unverzeihlicher, als der Komponist das Libretto teilweise in wortwörtlicher Übersetzung dem berühmten Buch des Franzosen Saint-Exupéry nachgeformt hat. Der französische Bearbeiter des Librettos, Jacques Bourgeois, hat denn auch mit Glück versucht, so oft es nur ging, den Urtext der französischen Fassung einzuverleiben.

Mit großartiger Pathetik hat Dallapiccola, teilweise in der Zwölftonsprache unserer Zeit, die er in diesem Werk zum erstenmal in seinem Schaffen anwandte, den Konflikt zwischen menschlichem Leid und seherischem Zukunftsblick zur musikalischen Realität gemacht. Das Publikum der Premiere ging trotz der nicht mangelnden Schwarzseher großartig mit, was aber noch nicht bedeuten will, daß die Aufführung ein anhaltender Publikumserfolg geworden ist. Es gibt in den französischen Theatern, mit Ausnahme des von Vilar geleiteten Volkstheaters, noch immer kein Abonnement- oder Volksbühnensystem, das es auch den Skeptikern unter den Besuchern nahelegen könnte, ein Werk wie „Nachtflug“ erst einmal kennenzulernen und sich dann vorurteilslos eine eigene Meinung zu bilden. Da die Skeptiker, die noch immer die überragende Mehrheit der Theaterbesucher bilden, auf eigene Initiative ins Theater gehen müssen, so besuchen sie grundsätzlich die Vorstellungen zeitgenössischer Werke nicht. Das ist die Tragik, die in der Beachtung eines allzu großen Hanges zum Individualismus liegt, oft zu einem Scheinindividualismus übrigens, der sich mit intellektueller Faulheit verbindet.

„Nachtflug“ ist eine der großartigsten Aufführungen, die jemals in der Komischen Oper herausgekommen sind. Regie führte Jean Mercure, der vom Schauspiel kommt und unter dessen Leitung sämtliche Interpreten es glänzend verstanden haben, die schlechte Operntradition aufzugeben und echtes, menschengebundenes Theater zu spielen. Diese ausgezeichneten „Schauspieler“ waren auch ausgezeichnete Sänger; einmal mehr erwies sich, daß die Legende von den „schlechten französischen Sängern“ nur eine böswillige Legende ist. Am Pulte stand Georges Prêtre, der beste Nachwuchsdirigent Frankreichs, der geradesoviel Temperament wie Fachkenntnis besitzt, was bei vielen jungen heutigen Dirigenten nicht unbedingt der Fall ist.

In der Großen Oper kam indessen Honeggers „König David“ in der vollständigen szenischen

Fassung von 1921 heraus. Es wurde kein Erfolg, obwohl derselbe Versuch, der wenige Jahre früher an der Oper in Toulouse stattgefunden hatte, gelungen war. In Paris spielten dieselben Schauspieler wie in Toulouse, die Bühnenbilder waren auch dieselben, nur die musikalische Einstudierung war neu. Es war vielleicht ein Fehler, eine für ein viel kleineres Theater bestimmte Inszenierung ohne weiteres in das Pariser Riesenhaus, auf die Pariser Riesenbühne, zu verpflanzen. Die Schauspieler hielten sich für verpflichtet, laut und pathetisch zu sprechen, was dem ohnehin ziemlich infantilen Text von René Morax den Todesstoß versetzte. Die stilisierten Bühnenbilder von Antoine Melat paßten auch nicht so recht in einen Raum, der äußerst repräsentativ wirkt und der einen grandios-repräsentativen, demjenigen der Mailänder Scala ähnlichen Inszenierungsstil verlangt. Hinzu kam, daß die musikalische Einstudierung dem zwar routinierten und musikalisch ursprünglich begabten, so doch in letzter Zeit immer mehr versagenden Pierre Dervaux anvertraut war. Dies war natürlich nicht dazu angetan, der Musik Honeggers neuen Schwung zu geben. Das einzige wirklich gelungene Stück, der Alleluja-Schlußchor des ersten Teiles, fiel außerdem noch gänzlich auseinander, weil der Regisseur sich ausgedacht hatte, Sopranistinnen und Altistinnen auf der Bühne zu lassen, die Tenöre und die Bässe jedoch in die verdunkelten Proszeniumslogen zu versetzen. Der stereophonische Wahn hat hier von der Schallplatte auf das lebendige Theater übergegriffen und Unheil angestellt.

Die zwei Konzertreihen zeitgenössischer Musik, die Paris aufweist, haben ihrerseits ihre ersten Abende mit ziemlichem Erfolg absolviert. Im „Domaine musical“ hörte man zum erstenmal Luciano Berios ausgezeichnete „Tempi concertati“, ein Werk, das teilweise der „Aleatorik“ verhaftet ist, jedoch so, daß die Grundideen des Komponisten und die von ihm auserwählten Strukturen auch an den „freiesten“ Stellen noch die Oberhand behalten. Neben Stockhausens „Refrain für drei Spieler“, der in Darmstadt 1959 uraufgeführt wurde, und einem Auszug aus der Lorcatrilogie Luigi Nonos, dessen seelische Intensität auch für die gegen die „neue“ Musik voreingenommensten Hörer zu einer Realität geworden ist, erregte der „Répons“ genannte, auf einem Schachbrett zu mimende und zu spielende musikalische Spaß von Henri Pousseur die Wut der schrecklich ernsten und sich schrecklich ernst nehmenden Abonnenten des „Domaine musical“. Zum Abschluß spielten die Gebrüder Kontarsky, Christoph Caskel und Heinz König Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug.

Im „Théâtre national populaire“, das seinerseits fünf Konzerte mit zeitgenössischer Musik im Riesensaal des Palais de Chaillot einem jungen, immer zahlreicher werdenden Publikum so gut wie kostenlos darbieten will, dirigierte Manuel Rosen-

thal das erste dieser vom Philharmonischen Orchester des Rundfunks bestrittenen Reihe. Dabei war des Polen Witold Lutoslawsky „Trauermusik“ für Streicher zum erstenmal in Paris zu hören, ein Bartók gewidmetes, unter Bartóks und des jungen Schönberg Einfluß stehendes, sehr konzentriert gesetztes und im verinnerlichten Ausdruck hoch intensives Werk; ein hochehrwürdiges Zeichen vom Ausbruch der polnischen Musik in die neugewonnene Freiheit, trotz einer politischen Diktatur, die es offenbar seit zwei Jahren für nötig und klug befunden haben muß, wenigstens auf dem Gebiete der Kunst die Zügel

lockerer zu halten. Hauptattraktion des ersten Konzerts sollte Strawinskys „Oedipus Rex“ mit Jean Cocteau als Sprecher werden. Der Publikumerfolg war auch sehr groß; es sei jedoch dem Kritiker erlaubt, mit einer matten, reichlich akzentlosen, in den Tempi zu raschen, unzulänglich gesungenen Aufführung unzufrieden zu sein. Daß aus diesem akademisch gedachten Werk etwas ungeheuer Intensives und tragisch Großes gemacht werden kann, das hat eine Aufführung bei den letzten Berliner Festspielen unter der Leitung Fricsays großartig bewiesen.

Antoine Goléa

Basel

Pierre Boulez auf dem Katheder

Oft schon konnte man Pierre Boulez als Dozenten begegnen, noch nie hat er bis heute Kompositionsunterricht erteilt. Doch am 1. November 1960 hat er eine zweifache Lehrtätigkeit an der Musik-Akademie der Stadt Basel aufgenommen. Er hat sich zu sechs Kompositionsstunden verpflichtet; acht Interessenten, die Schweizer darunter in der Minderzahl, haben sich gemeldet. Überzeugt davon, daß sich Komponieren nicht lernen lasse, wird Boulez seinen Schülern weniger ein Lehrer im traditionellen Sinne als ein Führer zu selbständigem Denken sein. Nur eine die nötige Reife mitbringende Auswahl wird aus diesem Einzelunterricht Nutzen ziehen können. Dagegen ist der allgemeine Analysekurs weiteren Kreisen offen, und er wird außergewöhnlich rege benutzt; nach vielen Dutzenden zählen die Teilnehmer. Als Ausgangswerk hat Boulez Anton Webers letzte abgeschlossene Arbeit, die zweite Kantate, gewählt; Spätwerke von Debussy sind ferner vorgesehen. Doch ehe sie an die Reihe kommen, werden viele Wochen verstreichen, da Boulez der Weberschen Schöpfung bis auf den tiefsten Grund nachgehen wird. Bis in ihre feinsten Verästelungen seziert er die Schöpfung und behält doch immer das Werkganze im Auge. Er bedient sich zweier Sprachen nebeneinander, eines etwas gebrochenen, dennoch klaren Deutsch und eines flüssigen, manchmal geradezu

eleganten Französisch, und auch das trägt zur Belebung der Stunden bei.

Basel hat das Wagnis unternommen, und dieses ist, wie man jetzt schon feststellen kann, auf der ganzen Linie geglückt. Nach einem bis in die Einzelheiten festgelegten Plan wird Boulez bis Ende Juni 1961 an der Musik-Akademie unterrichten. Und danach wird das Bestreben sein müssen, ihn zu halten. Denn bereits interessieren sich weitere Musikhochschulen für den Lehrer Boulez; unter anderem liegt ein Angebot zu Gastvorlesungen aus Amerika vor.

Gut darum, daß man sich in Basel einig ist. Direktor Walter Müller von Kulm, der Leiter der Abteilungen Musikschule und Konservatorium, hat den neuen Dozenten zu Beginn des Kurses in charmanter Art vorgestellt. Paul Sacher, der Leiter der Abteilung Schola Cantorum Basiliensis, an der Berufung ohnehin maßgeblich beteiligt, hat ihn in aller Öffentlichkeit präsentiert, indem er der eigenen Konzertreihe des Basler Kammerorchesters ein Extrakonzert vorausgehen ließ. Dabei wußte Pierre Boulez mit der neuen Fassung der Drei Orchesterstücke op. 6 von Alban Berg und seinem Portrait de Mallarmé „pli selon pli“, mit Eva-Maria Rogner als Solistin, als Dirigent des Südwestfunkorchesters Baden-Baden außerordentlich zu beeindruckern.

Hans Ehinger

Das Spiel mit dem stereophonen Effekt

Als vor etwa drei Jahren die ersten stereophonen Schallplatten auf den deutschen Markt kamen, priesen sie die Kundigen als einen bedeutsamen Fortschritt in der Entwicklung musikalischer Übertragungstechnik. Die physiologische Wirkung des „doppelohrigen“ Hörens brachte neue Überraschungen in der Verfeinerung des wahrnehmbaren Klangbildes. Die Musik von stereophonen Schallplatten hat an Tiefenwirkung (Perspektive) gewonnen. Im mittleren Hörbereich entfaltet sich eine klare Transparenz. Höhen und Tiefen erscheinen gerundeter und werden damit eindeutig in ihrer

natürlichen Farbe erkennbar. Die Musik tritt gewissermaßen aus dem Übertragungsgerät heraus und erfüllt den Raum.

Obwohl die Schallplattenindustrie seit mindestens fünf Jahren auf diesen einschneidenden Wechsel in der Aufnahme- und Wiedergabetechnik vorbereitet war, hat sich die Stereophonie bis heute noch nicht eindeutig durchgesetzt. Vor allem sind es die musikalisch anspruchsvollen Kreise, die sich nur sehr zögernd für die Neudisposition ihrer Schallplattensammlung entscheiden können. Nicht immer sind es finanzielle Gründe, die sie zurück-

Schal
platten

halten. Eine Umfrage, die ich in den vergangenen Wochen an rund dreißig Schallplattenfreunde richtete, mag das Problem kennzeichnen. Von den Befragten hatten elf eine Stereoanlage. Sieben hatten sie beim Neukauf einer „Musiktruhe“ erworben, vier hatten ihr vorhandenes Gerät für stereophone Schallplattenübertragung umbauen lassen. Die übrigen zwanzig Schallplattenhörer standen dem Problem gleichgültig gegenüber. Von diesen wollten sich, nach ihren Aussagen, zwölf aus finanziellen Gründen kein Stereogerät leisten, da „vielleicht noch Verbesserungen“ möglich seien. Die übrigen acht hielten die Stereophonie für überflüssig, da sie die Schallplatte vom Ästhetischen her nur als Behelf werten. Ihnen genügt die monaurale Übertragung, weil für sie die Schallplatte lediglich ein Hilfsmittel zum Kennenlernen von Musik ist. Ihnen bedeutet die Schallplatte kein wirksames Erlebnis.

Aus diesen Feststellungen, die durch Umfragen an musikalisch gebildete, urteilsfähige und zum Teil selbst musizierende Schallplattenhörer ermittelt wurden, ergibt sich ein nahezu klares Bild der gegenwärtigen Situation. Nur etwa ein Drittel der Befragten verfügt über eine Stereoanlage. Die musikästhetischen Vorurteile weiß diese Gruppe zu würdigen. Es kommt diesen elf Hörern, wie ich feststellte, dabei nicht auf den stereophonen Effekt des „Ortens“ an, denn sie wissen sehr genau, wie die Klanggruppen des Orchesters regulär placiert sind. Viel stärker ist bei ihnen die Fähigkeit entwickelt, „technisch“ zu hören. Sie vermögen die Klangstrukturen in ihrer Zusammensetzung wirklich wahrzunehmen und können die dynamischen Belange der verschiedenen Instrumentengruppen beurteilen. Dabei konzentrieren sie sich auf den klingenden Vorgang, der für sie den Reiz des Schallplattenhörens ausmacht.

Die Schallplattentechnik hat inzwischen das Spiel mit dem stereophonen Effekt beiseite gestellt und verfolgt es eigentlich nur noch auf Jazzplatten. Sinfonische Musik und kammermusikalische Werke werden durchweg aus ihrem real klingenden Wesen stereophon auf Platten gebracht. Daß hierbei in zunehmendem Maße auch stilistische Belange berücksichtigt werden, darf als erfreuliches Zeichen verantwortungsbewußten Tuns registriert werden. Überblickt man die Fülle der stereophonen Neuerscheinungen, so fällt auf, daß insbesondere die Operaufnahmen technisch mit der größten Sorgfalt behandelt werden. Das ist verständlich, weil die szenischen Vorgänge stereophonisch ergiebig sind. Einige der besonders gut gelungenen Aufnahmen seien hier genannt: Richard Wagner „Das Rheingold“ (Decca SXL 2101/03), „Der fliegende Holländer“ (Electrola STE 91056/58), G. Verdi „Aida“ (Decca SXL 2167/69), R. Strauss „Der Rosenkavalier“ (Deutsche Grammophon SLP 138040/43). Diese Interpretationen erfüllen nicht nur technisch hohe Ansprüche, sondern sind zugleich vom Fluidum der Szene her auf die Platte gebannt worden.

Überraschend klar und kammermusikalisch lebendig sind die beiden Violinkonzerte E-Dur und a-Moll von J. S. Bach durch das Ensemble I Musici bei Philips (835007 AY) eingespielt worden. Bemerkenswert sorgfältig gelangen die 6 Brandenburgischen Konzerte mit dem Philomusica of London unter Thurston Dart (Decca SAWD 9902/03).

Eine stereophone Sammelplatte der Archiv=Produktion (Deutsche Grammophon 198002 SAPM) mit J. S. Bachs Toccata und Fuge d-Moll, Präludium und Fuge C-Dur und den beiden Triosonaten in Es- und G-Dur, die Helmut Walcha auf der großen Barockorgel der St.-Laurens-Kerk, zu Alkmaar spielt, sind Musterbeispiele einer sinnvoll behandelten Stereoaufnahme. Auch die bei Electrola (ASDW 9004) erschienene Sammelplatte mit Arien aus Kantaten von J. S. Bach, denen Dietrich Fischer-Dieskau erregende Lebendigkeit gibt, verdient Beachtung. Eine gut gemeisterte Choraufnahme ist die bei Electrola festgehaltene Missa Papae Marcelli von Palestrina (STE 60602); der Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale singt unter Karl Forster.

Als besondere Leistung auf sinfonischem Gebiet muß die von Herbert v. Karajan mit den Berliner Philharmonikern auf Columbia (STC 90972/73) eingespielte Achte Sinfonie Anton Bruckners genannt werden, weil sie dynamisch und klanglich großartig gelungen ist. Auch die beiden Sinfonien Nr. 2 und 7 Ludwig van Beethovens bei Philips (875016/017 CY) mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Franz Konwitschny erfassen das Besondere dieser Musik in ihrer expressiven Klanglichkeit. Stereophon dankbar sind die Sinfonien von Johannes Brahms, dessen Erste Klemperer mit dem Philharmonia Orchester London (Columbia STC 90570) und Zweite Rafael Kubelik mit den Wiener Philharmonikern (Decca SXL 2059) interpretiert. Eine vorzügliche Klavieraufnahme bietet Electrola (STE 80592) mit Chopins Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 e-Moll op. 11; Es spielt Maurizio Pollini unter Paul Kletzki mit dem Philharmonia Orchester London. Aus den rhythmisch und klanglich raffinierten Kompositionen Igor Strawinskys soll in diesem Zusammenhang nur an die von Ernest Ansermet mit der Orchestre de la Suisse Romande besorgte Stereoaufnahme des Balletts Petruschka erinnert werden. Diese Platte (Decca SXL 2011), die bereits über zwei Jahre vorliegt, gehört noch immer zu den besten. Wenn zum Schluß auf die bei der Deutschen Grammophon (138035/36 SLP) erschienene Aufnahme von Hugo Wolfs Italienischem Liederbuch mit Irmgard Seefried und Dietrich Fischer-Dieskau hingewiesen wird, so deshalb, weil sich hier in unaufdringlicher Weise das stereophone Moment als Spannungsfaktor und unmittelbar wirksame Ansprache bewährt. Man kann diese beiden Platten ohne Ermüden nacheinander hören.

Es steht fest, daß auf die Zukunft gesehen, das gesamte Schallplattenprogramm stereophon neu aufgenommen wird. Da im gleichen Vorgang auch monaural eingespielt wird, stehen beide Aufnahmetechniken auch weiterhin zur Diskussion. Die wirkliche Aufgabe der Stereophonie liegt in der technisch sauberen Durchdringung der Klangstrukturen, die „perspektivisch“ aufgelichtet werden und besonders in den mittleren Frequenzen eine sinnentsprechende Klarheit geben müssen. Stilistische Probleme bieten mehrhörige Werke, die Concerto-grosso-Technik, Kompositionen für mehrere Orchester (Mozart!), Opern- und Oratorienaufnahmen sowie die Behandlung klangraffinierter Partituren, deren orchestrales Aufgebot nur im engen Zusammenarbeiten mit der Aufnahmetechnik gemeistert werden kann.

Heinrich Sievers

George Antheil: „Enfant terrible der Musik“.
Deutsch von Jutta und Theodor Knust.
(München, Langen-Müller, 402 S., 17,80 DM.)

Seinen „Traum zu finden“, war zu Beginn der zwanziger Jahre George Antheil, der amerikanische „Pianist-Futurist“ nach Europa gekommen, hatte in den großen Musikzentren mit eruptiven Rhythmen, massiven Akkorden und wilden Ostinati Schockwirkungen ausgelöst, wenn er seine Aeroplan-Sonate, seine Mechanismen oder neueste Klavierkompositionen anderer spielte. Der Schüler von Ernest Bloch schrieb für Jeßners Berliner „Oedipus“-Aufführung die Musik, für Frankfurt die Oper „Transatlantic“ (1930). Sein Pariser Heim machte er 1924 mit seiner Frau Boski, der Nichte Arthur Schnitzlers, zu einem Mittelpunkt der Avantgarde: Strawinsky und Gershwin, James Joyce und Ezra Pound, Fernand Léger und Picasso, Hemmingway und Cocteau trafen sich bei ihnen, Musiker, Schauspieler, Schriftsteller und Tänzer, die an der skandalumwitterten Zeit Anteil hatten.

Nicht eine „hübsch aufgeschmückte Erzählung“ hat Antheil in seinem bereits 1945 erschienenen „Bad Boy of Music“ gegeben, eher eine grob skizzierte Geschichte seines (1959 geendeten) Lebens, das nun in einer trefflichen deutschen Übersetzung nachgeblättert werden kann. Diese kuriose Mischung von Wahrheit und Dichtung, von seltsamen Begegnungen und Betrachtungen von der (patentierten) Erfindung eines lenkbaren Torpedos mit der Filmschauspielerin Hedy Lamarr, von der Arbeit in Filmateliers, von Aufsätzen über Drüsen- und Hormontherapien, von fundierten Voraussetzungen über Kriegseignisse und schnell hingeworfenen Zeitungsartikeln scheint verwirrend. Dieses virtuos geschriebene, keineswegs aufgeplusterte Memoirenbuch ist grandioses Zeugnis eines ungemein wachen, vielseitigen Geistes, der sich in den Ruinen von Karthago auskennt wie im turbulenten Treiben Hollywoods, der mit Politikern die Zeitsituation berät und seinen Schülern unentgeltlich das Komponieren beibringt, der ergötztlich von „surrealistischen Orchesterproben“ spricht, sich in Filmausstattung auskennt, die billige Made der Filmkomposition negiert, wie er bei Stokowski Verständnis für seine Symphonien findet. Nach dem Vorbild Beethovens, Bruckners und Mahlers ist er immer auf der Suche nach dem eigenen Weg, der Erfüllung seines „Traumes“.

Dieses Buch ist wie ein bunter, kaleidoskopischer Film, von den jugendlichen Eskapaden um das „Ballet mécanique“ bis zu der Sorge um den Sohn Peter. Der Mut zu Offenheit und Direktheit, zu persönlicher Freiheit, von den Eltern ihm eingepflanzt, wird von seiner Gattin Boski geteilt, selbst wenn in höchster Not kostbare Bilder verkauft werden müssen. Tatsachen, Geschichten und pointierte Anekdoten werden ein schlaglichtartiges Parergon zur Musik zwischen 1920 und 1945, die künstlerischen und menschlichen Ereignisse werden auf elegante und witzige, unkonventionelle und gescheite Art gespiegelt.

Studien zu Verdis „Maskenball“

Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani Parma-Busseto Vol. I N. 1 Italienisch, Englisch, Deutsch, jährlich drei Folgen (Lire 7500) Band 1 XXXII und 629 Seiten.

Verdi, den einfachen Menschen, den großartigen Künstler zu ehren, bedeutet nicht allein seine Werke aufzuführen, es bedeutet vor allem, ihn zu studieren, ihn zu verstehen, ihn wieder zu entdecken. Diese These Mario Medicis war der Anlaß, nach vielfältigen Bestrebungen unter der Schirmherrschaft des Internationalen Rates der Musik der UNESCO, in Parma die Idee eines Verdi-Zentrums zu verwirklichen. In der Provinz Parma liegt Verdis bescheidenes Geburtshaus in Roncole liegt Busseto, liegt der Landsitz Sant'Agata, im Zentrum von Parma steht das klassizistische Opernhaus, das Teatro Verdi, in dem viele denkwürdige Verdi-Aufführungen im Beisein des Meisters stattfanden, in Parma ist Toscanini geboren, der dem Werk seines geliebten Landsmanns der unübertroffene Interpret wurde.

Mit der Verdi-Ehrung soll hier in Parma ein neues künstlerisches Zentrum geschaffen werden, das, dem Salzburg Mozarts und dem Bayreuth Wagners vergleichbar, nun im Parma Verdis eine „allgemeine Verdianische Linie“ einhalten soll, ein Zentrum der Verdi-Pflege, der Praxis, der Vergleichsmöglichkeiten, der Forschung. Zwei Ziele stehen im Vordergrund: der Besitz der Faksimilia und Autographen und vor allem die Herstellung einer kritischen Gesamtausgabe, die wichtiger ist als alle Verdi-Denkmäler.

Der erste Band dieser vorzüglich ausgestatteten Verdi-Studien ist dem „Ballo in maschera“ gewidmet, der vor 100 Jahren uraufgeführt wurde. Alle Aufsätze sind, um den Fachmann und den Liebhaber vieler Länder zu erreichen, dreisprachig. Ausgangspunkt der weitsichtig geplanten und angelegten Studien ist das oft umstrittene Libretto Sommas. Franco Abbiati schildert die Entstehungszeit, Frank Walker teilt unbekannte Briefe jener Zeit mit, Francesco Flora zeigt Verdi als den „endgültigen Regler“, der alle Aufführungsgefahren, die sich aus dem vorausgehenden Attentat auf Napoleon III. ergaben, vermeidet. Fesselnder als Herbert Grafs Bemerkungen zur Regie und Benois' zu Ausstattungsfragen sind die eingehenden und viele Einzelheiten erhellenden Untersuchungen Eugenio Garas und Massimo Milas zum Wandel der Interpretation, die Giuseppe Pugliese in einer ausführlichen Discographie der Gesamtaufnahmen des „Maskenballs“ ergänzt.

Diese Studien werden teilweise in künftigen Bänden noch fortgesetzt, so daß hier nun ein umfassendes, vielseitiges Material zu diesem Werk bereitsteht, das sozusagen den Scheitelpunkt des Verdianischen Opernschaffens bildet. Mehr feuilletonistisch ist ein gedankenreicher Essay Riccardo Bacchicelli; Gian Paolo Minardi hat einige gewichtige ungedruckte Fragmente Bruno Barillis über Verdi in das ihnen gebührende Licht gerückt. Man

wird den weiteren Bänden des Parmenser Verdi-Instituts mit besonderen Erwartungen entgegensehen dürfen. Sie werden die bisher nicht sehr reiche substantielle Verdi-Literatur (Cherbuliez, Holl, Pizzetti) wesentlich erweitern und vielfach wohl auch neu fundieren.

G. A. Trumpff

*„Robert Schumanns Vater als Verleger. Gedanken zum 150. Geburtstag Robert Schumanns“ von Rudolf Fritsch (in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurt a.M., Antiquariats-
teil, Nr. 61, vom 2. August 1960, S. 1269–1270).*

Der Verfasser dieser bedeutsamen Untersuchung, R. Fritsch, ist dabei davon ausgegangen, daß eine weitverbreitete Schumann-Monographie den Vater des Komponisten wie folgt charakterisiert: „Dieser hypochondrische und grillige Vater, der über seiner Studierstube seinen Laden vernachlässigte, wollte ursprünglich Schriftsteller werden und schreibt, ob-
schon er es nur bis zu einem Buchhändler in der Provinz gebracht hat, immer noch endlose düstere Ritterromane, außerdem übersetzt er Byron und Scott und macht sie in Deutschland bekannt“ (aus: Boucourechliev, A. „Robert Schumann“ = Rowohlts Monographien, Bd. 6).

Fritsch hat dazu die Verlagskataloge der Firma Gebrüder Schumann, Zwickau/Sa., durchgesehen und kam dabei zu einem ganz anders gearteten Urteil über Schumanns Vater.

Das Geschäftshaus der Firma und seine Druckerei (C. Schumanns Buchdruckerei, Schneeberg/Sa.) zeugten von einer wirtschaftlich gesunden Grundlage, die es Vater Schumann bei der Stellung, die er in diesem Unternehmen einnahm, gar nicht erlaubt hätte, „seinen Laden zu vernachlässigen“. Dagegen spricht auch die Kapazität des Verlages mit rund 400, auf dem teuren, schönsten Schweizer Velinpapier gedruckten Bänden in acht Jahren, die bezeugen, daß sämtliche Schumanns klar denkende Geschäftsleute waren und nicht Romantiker, die ihre Grillen pflegten. Das Schwergewicht der Verlagspublikation lag bei den sehr guten Übersetzungen ausländischer Klassiker (Byron, Scott, Calderon, Cervantes, Molière, Voltaire, Shakespeare, Virgil und Tasso) in Bearbeitungen von 14 ausgezeichneten Philologen, darunter Willibald Alexis. Fritsch weist darauf hin, daß hier, auch da dem Unterhaltungsbedürfnis des guten Lesepublikums im Schumann-Verlag mit z. B. einer Cooper-Ausgabe und der Napoleon-Biographie Scotts Rechnung getragen wurde, in gewisser Beziehung der Gedanke der Reclamschen Universalbibliothek vorweggenommen wurde. Wenn nun einer der Teilhaber dieser weitgespannten Firma, wie Robert Schumanns Vater, als Übersetzer und Schriftsteller dabei selbst tätig war, so konnte es gar nicht anders sein, als daß dieser Mann von dem Tempo des Unternehmens geführt und mitgezogen wurde. Fritsch schließt seine Ausführung mit folgendem Absatz: „Das bedeutet für den Komponisten Robert Schumann, daß er von Kindheit an in einem über alles Provinzlerische hinausgehenden Milieu groß wurde, und daß er bei aller Zuneigung zur Romantik als Ausdruck seiner Zeit durchaus Realist war. Dafür sprechen auch das juristische Studium und die journalistisch ausgezeichnete Führung der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘“

E. W. Böhme

Alphons Silbermann: „Das imaginäre Tagebuch des Herrn Jacques Offenbach“ (Verlag Bote & Bock, Berlin – Wiesbaden, 1960, 456 S., mit Textabbildungen, 19,80 DM)

„Dort, wo im Text Originaldokumente (Briefe, Geschäftspapiere, Aussagen von Zeitgenossen etc.) verwertet wurden, sind diese ohne jedwede Veränderung wiedergegeben. Alle das Leben Offenbachs und seine Werke betreffenden Angaben sowie alle historischen Ereignisse, die den sozialen Hintergrund dieses Buches bilden, sind authentisch und beurkundet. Im übrigen walteten der Drang nach menschlicher Erkenntnis und die dichterische Freiheit.“ So steht am Eingang des umfangreichen bibliographischen Nachweises im Anhang des „Imaginären Tagebuches“ zu lesen, der zum überwiegenden Teil Schriften aus und zu der Zeitgeschichte bringt. Damit ist auch das Buch selbst charakterisiert, das in bunter Folge – und oft sehr unübersichtlich – Dichtung und Wahrheit vermengt. Wenn der Verlag auf dem Schutzumschlag auf „zum Teil bisher unbekannte Quellen“ besonders hinzuweisen bemüht ist, so ist nur bedauerlich, daß diese Quellen nicht jeweils näher bezeichnet werden. So bleibt eine für Forschung und Geschichte nur bedingt brauchbare, aber fesselnd und kenntnisreich geschriebene romanhafte Lebensgeschichte des Schöpfers der Operette Jacques Offenbach bestehen.

„Jaarboek 1959“. Herausgegeben von der Vereniging voor Muziekgeschiedenis Antwerpen (A. J. M. Pelckmans, de Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen).

Dieses musikwissenschaftliche Jahrbuch, das nach mehrjähriger Unterbrechung erstmals wieder erscheint, publiziert Studienarbeiten flämischer Gelehrter und Forschungen zur flämischen Musikgeschichte. Herausgeber ist die „Vereniging voor Muziekgeschiedenis Antwerpen“ unter dem Vorsitz von Professor Chr. van den Borren. Eingeleitet wird die Broschüre durch Nachrufe auf führende Persönlichkeiten des flämischen Musiklebens (den Komponisten Jos Watelet, den Gründer der Vereinigung Auguste Stellfeld und andere). Piet Nuten untersucht die geistlichen Madrigale Philippe de Montes. Jan L. Broeckx widmet sich der Textbehandlung in Schuberts „Winterreise“ und kommt dabei zu dem Ergebnis, daß der Zyklus ohne durchgehende musikalische Konzeption entstand und daher die jeweilige textliche Grundlage als das maßgebliche formbildende Element anzusprechen ist, wobei wiederum der textliche Inhalt an Bedeutung vor der Versform rangiert. Hierdurch ist nach Ansicht des Verfassers der Zyklus der romantischen Stilrichtung zuzuordnen. René B. Lenaertz, Professor für Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Leuven, steuert eine Abhandlung über die niederländischen Lautentabulaturen des 16. Jahrhunderts bei, dem sich Lic. Godelieve Spiessens mit einem Artikel über Emanuel Adriaenssens „Pratum musicum“ anschließt. Unter den kleineren Beiträgen ist der informatorische Bericht über die Instrumentensammlungen Antwerpens hervorzuheben.

M.

Claudio Monteverdi: „*Exulta filia*“ für eine hohe Singstimme und Klavier (Orgel, Cembalo), herausgegeben von Denis Arnold (Schott & Co. Ltd. London, 1960)

Dieses „kleine geistliche Konzert“ ist ein Musterbeispiel für Monteverdis „seconda prattica“. Es erschien 1629 in Lorenzo Calvis venezianischer Sammlung in dem Jahr, als Heinrich Schütz zu erneuten Studien in der Lagunenstadt weilte (die Frucht dieses Aufenthaltes waren seine „Kleinen geistlichen Konzerte“). Vier Texte, aus Sacharja, zwei Psalmen und Jesaja, verschränkt Monteverdi höchst kunstvoll, verteilt sie, ihrem Ausdruck entsprechend, auf drei Sätze für hohe Stimme und basso continuo. Je zwei Sacharja=Zeilen läßt er ein achttaktiges Instrumental=Ritornell folgen. Das Hauptstück „omnes gentes plaudite manibus“ mit den drei weiteren Texten gliedert er durch dreimaligen Wechsel von geraden und ungeraden Metren, wiederholt das „in voce exultationis“ vor dem Jesaja=Zitat. Die rhythmische Gliederung greift auf das Kompositorische über, wenn er das „jubilare Deo“ in gleicher Bewegung für Singstimme und Baß gibt, bei „in voce exultationis“ aber beide in engem Abstand imitiert. Klangfiguren zu „jubilare“, „laetentur“ und „exultet terra“ ergeben sich konsequent bis zu typisch italienischer Bewegungssteigerung (concitato) in „redemit Jerusalem“. Der äußeren Gliederung des ersten Textes mit dem Ritornell entspricht als sechster Teil die Wiederholung der 24 Takte des Eröffnungsstückes „exulta filia“. Daß auch stärkere, entfernte harmonische Kontraste zu G=Dur, F=Dur und a=Moll in diesem kunstvollen Bau genutzt werden, scheint selbstverständlich. Krönung ist das als siebenter Teil angefügte „Alleluia“ mit der Auskolorierung der ersten Silbe, in kurzzeitigem, oft hoquetus-artigem Figurenspiel bis zur abschließenden, ausladenden Geste des finalen „Alleluia“. Die Proportionen sind überraschend und faszinierend, ihnen nachzugehen und sie für die Wiedergabe fruchtbar zu machen, scheint unerlässlich, um die Darstellung des Wortgehaltes sinnvoll auszuprägen. Die Ausgabe Denis Arnolds ist vorzüglich. Vorsichtige Tempovorschläge wurden gemacht, auf dynamische Angaben jedoch verzichtet. Die Spannung von gebundenen und freien Teilen wurde auch in dem trefflich ausgesetzten Continuo gewahrt und durch behutsame Vor- oder Nachimitationen der Gesangslinie geschmackvoll verdichtet. Ein geistliches Konzert von hohen künstlerischen Qualitäten, das darzustellen und hörend nachzuvollziehen erlesener Gewinn ist.

G. A. Trumpff

Frank Martin: „*Sonate pour Violon et Piano* (1931/32)“ (Universal-Edition, Zürich 1959)

Rechtzeitig noch vor dem siebzigsten Geburtstag des Schweizer Komponisten Frank Martin hat die Universal-Edition Zürich des Meisters bisher unveröffentlichte Sonate für Violine und Klavier (1931/32) herausgegeben. Klar und knapp in der

Aussage, hinreißend rhythmisch durchpulst, urmusikantisch durch und durch, zeigt das Werk dreißig Jahre nach seiner Entstehung keinerlei Alterserscheinungen. Der rasche erste Satz bringt virtuose Abwandlungen eines einer Dudelsack=Melodie ähnlichen Themas in E, das rondoartig wiederkehrend — kennzeichnend für den Stil des ganzen Werkes: die reiche Verwendung ternärer Metren — nach einer großen Kadenz des Streichinstrumentes zu einem geheimnisvollen Abschluß findet und damit zur großartigen, kanonisch gearbeiteten Chaconne des zweiten Satzes überblendet. Sie zeigt des Komponisten meisterhafte Satzkunst, die mit alten formalen Elementen neuen, gültigen Ausdruck findet. Das Finale schlägt den Bogen zum ersten Satz tonartlich und thematisch und bringt das Werk in der Coda mit einem Anklang an das Kopfhema zu glanzvollem Abschluß.

Peter Hochstein

Winfried Zillig: „*Lieder des Herbstes*“ nach Gedichten von Rainer Maria Rilke für tiefe Stimme und Klavier (Bärenreiter=Verlag, Kassel, 1959).

Die Eigenständigkeit und Eigenwilligkeit des Ausdrucks, die der Sprache Rilkes eigen sind, legen einen Komponisten von vornherein fest, zwingen ihn in eine feste Form, die sich bei Winfried Zilligs Vertonung der „Lieder des Herbstes“ in gewissen thematischen Modellen realisiert.

So werden etwa bei dem ersten Lied „Initiale“ die Sextenfolgen der rechten Hand und die Oktavgänge der linken bis auf wenige Ausnahmen das ganze Lied hindurch festgehalten. Das Baßmotiv wird von der Singstimme in freier kanonischer Form aufgenommen bzw. vom Baß imitatorisch gebracht. Charakteristisch die fünf- bis zehnteiligen glissandoartigen Vorschlagsbildungen.

Beim zweiten Lied „Herbsttag“ sind die rhythmischen Modelle homophon empfunden, die Vorschlagsbildungen werden zu einem selbständigen konstruktiven Element und sind mehr als nur Ornament. Die Singstimme ist deutlich deklamierend geführt und bringt Wortdeutungen, wie die teilweise chromatische Abwärtsbewegung zu den Worten: „und wird in den Alleen hin und her unruhig wandern ...“.

Das dritte Lied „Erinnerung“ wird durch eine fast ununterbrochene Abwärtsbewegung gekennzeichnet, die immer neu ansetzend, meist chromatisch, häufig synkopisch geführt ist.

Die Vertonung des letzten Gedichtes „Schlußstück“ bedurfte in seiner einmaligen inhaltlich=sprachlichen Geschlossenheit eigentlich keiner musikalischen Deutung. Zillig hat hier die Gesangstimme sehr einfach geführt. Die Begleitung arbeitet mit Fünftolen=Gängen in wechselnder Bewegung und mit Quintklängen im Baß — alles bleibt offen, dem Wort bleibt seine Wirkung behalten.

Der Zyklus ist von großer Geschlossenheit, wenn auch eine gewisse stimmungsmäßige Monotonie nicht zu leugnen ist; doch geht das nicht zu Lasten des Komponisten.

Ingrid Samson

Musikgeschichtliche Gedenktage 1961

Vor 5 Jahren

1956 starben die Dirigenten Erich Kleiber (27. 1. Zürich), Eugen Papst (24. 12. Oberammergau), Hermann Abendröth (29. 5. Jena) und Fritz Lehmann (30. 3. München), der Pianist Walter Gieseking (26. 10. London), der Komponist Gustav Charpentier (18. 2. Paris) und der Gründer des Finkensteiner Bundes, Walther Hensel (5. 9. München).

Vor 10 Jahren

1951 starben die Komponisten Arnold Schönberg (14. 7. Los Angeles), Armin Knab (23. 6. Bad Wörishofen), Felix Petyrek (1. 12. Wien), Nikolaus Medtner (13. 11. London), Karl Heinrich David (17. 5. Nervi), Giuseppe Mulé (10. 9. Rom) und Martin Grabert (23. 1. Berlin), die Dirigenten Willem Mengelberg (22. 3. Remus/Schweiz), Fritz Busch (14. 9. London) und Serge Kussewitzky (5. 6. Boston), die Pianisten Arthur Schnabel (15. 8. bei Luzern) und Julius Dahlke (14. 9. Seefeld), und die Musikgelehrten Wilhelm Altmann (25. 3. Hildesheim), Hugo Leichtentritt (13. 11. Cambridge/USA) und Georg Kinsky (7. 4. Berlin).

Uraufführungen: Strawinsky: „The Rake's Progress“ (8. 9. Venedig; deutsche EA 4. 11. Stuttgart), Karl Amadeus Hartmann: 5. Sinfonie (Stuttgart), Wolfgang Fortner: Ballett „Die weiße Rose“ (Berlin), Ernst Křenek: Doppelkonzert (Donaueschingen) und Fred Raymond: „Geliebte Manuela“ (12. 7. Mannheim).

Vor 15 Jahren

1946 starben die Komponisten Manuel de Falla (14. 11. Alta Gracia/Argentinien), Heinrich Kaminski (21. 6. Ried/Obb.), Gottfried Rüdinger (17. 1. Gauting bei München), Paul von Klenau (11. 2. Kopenhagen), Sidney Jones (29. 1. London) und Paul Lincke (4. 9. Clausthal-Zellerfeld), die Dirigenten Oswald Kabasta (6. 2. Kufstein) und Franz von Hoeßlin (25. 9. bei Marseille), die Musikforscher Ernst Kurth (2. 8. Bern), Conte Vatielli (12. 12. Portogruaro) und Suñol y Baulenas (26. 10. Rom), der katholische Kirchenmusikkomponist und Theoretiker Johannes Conze (9. 1. Berlin), der Klavierpädagoge und D. Scarlatti-Herausgeber Alessandro Longo (3. 2. Neapel), die Pianisten Moriz Rosenthal (3. 9. New York) und Emil Frey (20. 5. Zürich), der Wiener Geiger Arnold Rosé (25. 8. London), der Tenor Leo Slezak (1. 6. Eger/Tegernsee) und der Sänger und Liederkomponist Adolf Wallnöfer (9. 6. München).

Neue Werke dieses Jahres waren: Hindemiths „Sinfonia serena“, Strawinskys Konzert in D für Streichorchester, Honeggers 4. Symphonie „Deliciae Basienses“, K. A. Hartmanns Vierte Symphonie, Kreneks „Sinfonische Elegie“, Schostakowitschs 9. Symphonie und Benjamin Britzens Oper „Der Raub der Lucretia“ (UA 12. 7. Glyndebourne; deutsche EA 9. 11. 1948 Köln).

Vor 20 Jahren

1941 starben die Komponisten Wilhelm Kienzl (3. 10. Wien), Christian Sinding (3. 12. Oslo), Dobri Christov (24. 1. Sofia) und Camillo Horn (3. 9. Wien), der Pianist Ignaz Paderewski (29. 6. New York), der Violoncellist Hugo Becker (30. 7. Geiselsberg), der Dirigent und Komponist Philippe Gaubert (10. 7. Paris), der englische Theoretiker und Komponist Stewart Macpherson (27. 3. London) sowie die Musikforscher Arnold Schering (7. 3. Berlin), Guido Adler (15. 2. Wien), Hugo Botstiber (15. 1. Shrewsbury), Gustav Friedrich Schmidt (19. 12. Fürstfeld-

bruck), Ludwig Landshoff (20. 9. New York), Ernst Decsey (12. 3. Wien) und Gustave Ernest (28. 11. Amsterdam). In Philadelphia wurde Gian-Carlo Menotti's Oper „Die alte Jungfer und der Dieb“ uraufgeführt (11. 2.; deutsche EA 14. 4. 1951 Darmstadt).

Vor 25 Jahren

1936 starben die Komponisten Ottorino Respighi (18. 4. Rom) und Alexander Glasunoff (21. 3. Paris), der englische Bachforscher Charles Stanford Terry (5. 11. Aberdeenshire) und der Musikologe Julien Tiersot (10. 8. Paris), der Verfasser der „Tonpsychologie“ (1883/90) Carl Stumpf (29. 12. Wiesentheid/Ufr.), der österreichische Chorleiter und -komponist Richard Wickenhauser (1. 7. Brunn) und die Altistin Ernestine Schumann-Heink (17. 11. Hollywood).

Neue Werke des Jahres waren: Karl Höllers „Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi“, J. N. Davids Orchester-Partita (UA Leipzig), K. A. Hartmanns Streichquartett „Carillon“, Dmitrij Schostakowitschs Oper „Die Lady Macbeth von Mzensk“ und Arno Vetterlings Operette „Liebe in der Lerchengasse“ (UA 31. 12. Magdeburg).

Vor 30 Jahren

1931 starben die Komponisten Walter Courvoisier (27. 12. Locarno), Vincent d'Indy (2. 12. Paris), Waldemar von Baußnern (20. 8. Potsdam), Carl Nielsen (3. 10. Kopenhagen), George Chadwick (4. 4. Boston) und Hans Hermann (18. 5. Berlin), der Dirigent Franz Schalk (2. 9. Edlach), der belgische Geiger César Thomson (21. 9. Lugano), die Musikwissenschaftler Peter Wagner (17. 10. Freiburg/Schweiz), André Tessier (2. 7. Paris) und Angul Hammerich (26. 4. Kopenhagen), der Rossini-Biograph Giuseppe Radiciotti (4. 4. Tivoli), der K. Loewe-Forscher Maximilian Runze (9. 5. Berlin), der Kantor Bruno Röthig (24. 3. Leipzig), der Gründer der Mannheimer Hochschule für Musik (1900) und der Staatlichen Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst (1909) Wilhelm Bopp (11. 6. bei Baden-Baden) und der Akustiker Karl Ludwolf Schaefer (12. 2. Berlin).

An neuen Werken brachte das Jahr: die Opern „Das Herz“ von Hans Pfitzner (UA 12. 11. in Berlin und München), „Kaja Kabanowa“ von Janacek (UA 23. 11. Brunn), „Friedemann Bach“ von Paul Graener (Schwerin), „La vedova scaltra“ von Ermanno Wolf-Ferrari (UA 15. 3. Rom; deutsche EA 20. 10. in Berlin und Köln), die Chorwerke „Das Unaufhörliche“ von Paul Hindemith (Berlin), „Die heilige Elisabeth“ von Joseph Haas (Kassel) und das Weihnachts-Oratorium von Kurt Thomas (Magdeburg), die Operetten „Schön ist die Welt“ von Lehár (21. 12. Wien) und „Die Blume von Hawaii“ von Paul Abraham (24. 7. Leipzig).

Vor 40 Jahren

1921 wurden geboren die Komponisten Johannes Drießler (26. 1. Friedrichstal bei Saarbrücken) und Rudolf Weishappel (25. 3. Graz) und der Geiger Tibor Varga (4. 7. Raab/Ungarn).

Es starben die Komponisten Engelbert Humperdinck (27. 9. Neu-Strelitz), Camille Saint-Saëns (16. 12. Algier), Hans Huber (25. 12. Locarno) und Alfons Diepenbrock (5. 4. Amsterdam), die Sänger Enrico Caruso (2. 8. Neapel) und Francisco d'Andrade (8. 2. Berlin), die Musikgelehrten Max Kalbeck (4. 5. Wien), Arthur Pougin (8. 8. Paris), James Huneker (9. 2. Brooklyn), Rafael Mitjana y Gordon (15. 8.

Stockholm) und Karl August Rau (2. 10. Karlsruhe) sowie der Herausgeber der ersten kleinen Studienpartituren (seit 1886) Albert Payne (1. 4. Leipzig).

Neue Bühnenwerke waren „Die Liebe zu den drei Orangen“ von Serge Prokofieff (30. 12. Chicago, deutsche EA 14. 3. 1925 Köln) und „Der Vetter aus Dingsda“ von Eduard Künneke (15. 4. Berlin).

Vor 50 Jahren

1911 wurden geboren die Komponisten Helmut Degen (14. 1. Aglasterhausen bei Heidelberg), Norbert Schultze (26. 1. Braunschweig), Hans Vogt (14. 5. Danzig), Paul Burkhard (21. 12. Zürich) und Gian-Carlo Menotti (7. 7. Codegliano bei Mailand), die Pianisten Shura Cherkassky (7. 10. Odessa) und Rosl Schmid (25. 4. München) und die Musikgelehrten Hermann Pfrogner (17. 1. Graz), Kurt Gudewill (3. 2. Itzehoe), Siegfried Goslich (7. 11. Züllchow bei Stettin) und Fritz Racek (15. 2. Znam).

Es starben Gustav Mahler (18. 5. Wien) und Felix Mottl (2. 7. München), die Komponisten Johannes Svendsen (14. 6. Kopenhagen), Wilhelm Berger (16. 1. Jena) und Max Filke (8. 10. Breslau), der Dirigent Eduard Reuß (18. 2. Dresden), der französische Orgelspieler Félix Al. Guilmant (29. 3. Boulogne sur Mer), der Geiger, Dirigent und Konservatoriumsleiter Robert Radecke (21. 6. Wernigerode) und die Musikforscher Charles Th. Malherbe (5. 10. Corneilles) und Paul Runge (4. 7. Colmar).

Neue Opern dieses Jahres waren: „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss (26. 1. Dresden), „Oberst Chabert“ von H. W. von Waltershausen (Frankfurt), „L'heure espagnole“ von M. Ravel (19. 5. Paris) und „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi“ von Mussorgsky (16. 3. Petersburg); Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen“ kam in Rom zur italienischen Erstaufführung (12. 6.; UA 1910 New York). In Paris wurde Strawinskys „Petruschka“=Ballett uraufgeführt (13. 6.), in München G. Mahlers „Lied von der Erde“ (19. 11.). Zu den sinfonischen Neuerscheinungen des Jahres gehörten Alexander Skrjabin „Prometheus“ und Siegmund von Hauseggers „Natur-Symphonie“. Alban Berg erlebte die Uraufführungen seiner Klaviersonate und seines Streichquartetts op. 3. Neue Musikbücher des Jahres 1911: „Mein Leben“ von Richard Wagner, „Der Stil in der Musik“ von Guido Adler, „Beethoven“ von Paul Bekker, „Geschichte des neueren deutschen Liedes“ von Hermann Kretzschmar und die „Harmonielehre“ von Arnold Schönberg.

Vor 60 Jahren

1901 wurden geboren die Komponisten Werner Egk (17. 5. Aichsheim), Ernst Pepping (12. 9. Duisburg), Hans Erich Apostel (22. 1. Karlsruhe), Alfred von Beckerath (4. 10. Hagenau/Elsaß), Ernst G. Klußmann (21. 4. Hamburg), Hans Humpert (19. 4. Paderborn, gef. 1943), Leo Justinus Kauffmann (20. 9. Dammern/Elsaß, gef. 1944), Hans-Otto Borgmann (20. 10. Hannover), Hanns Jelinek (5. 12. Wien), Robert Keldorfer (10. 8. Wien), Conrad Beck (16. 6. Schaffhausen), Henri Sauguet (18. 5. Bordeaux) und Carl Albert Henneberg (27. 3. Stockholm), die Musikforscher und Schriftsteller Wolfgang Schmieder (29. 5. Bromberg), Adam Adrio (4. 4. Essen), Hans Heinz Stückenschmidt (1. 11. Straßburg), Federico Ghisi (25. 2. Shanghai), Jos. Smits van Waesberghe (10. 4. Breda/Holl.) und Vladimir Fedorov (5. 8. bei Tschernigow/Ukr.), die Dirigenten Franz Konwitschny (14. 8. Fulnek/Mähr.) und Olav Kielland (Drontheim/Norw.), der evangelische Kirchenmusiker Kurt Utz (7. 5. Bruck bei München), der Geiger Jascha Heifetz (2. 2. Wilna), der Bariton Gerhard Hüsch (2. 2. Hannover), der Flötist Gustav Scheck (22. 10. München) sowie der Stimmbildner Herbert Biehle (16. 2. Dresden).

Es starben Giuseppe Verdi (27. 1. Mailand), der Händelforscher Friedrich Chrysander (3. 9. Berge-

dorf), die Komponisten Joseph Rheinberger (25. 11. München), Edmond Audran (17. 8. Tierceville), Peter Benoit (8. 3. Antwerpen) und Cornelius Gurliitt (17. 6. Altona), der englische Organist, Komponist und Herausgeber Sir John Stainer (31. 3. Verona) und der Violoncellist Alfredo Piatti (18. 7. Crocetta di Nozzo). Uraufgeführt wurden: „Die Rose vom Liebesgarten“ von H. Pfitzner (9. 11. Elberfeld), „Feuersnot“ von R. Strauss (21. 11. Dresden), „Nausikaa“ von August Bungert (Dresden), „Rusalka“ von Dvořák (31. 3. Prag; deutsche EA 1929 Stuttgart) und die 4. Sinfonie von G. Mahler (25. 11. München). In Berlin fand das 1. deutsche Bachfest statt. In Wien wurde die Universal-Edition gegründet. Die Zeitschriften „Die Musik“ (Berlin) und „Revue musicale“ begannen zu erscheinen.

Vor 65 Jahren

1896 wurden geboren die Komponisten Ernst Lothar von Knorr (2. 1. Eitorf an der Sieg), Arthur Piechler (31. 3. Magdeburg), Hermann Simon (26. 1. Berlin; gest. 1948), Max Brand (26. 4. Wien), Otto Siegl (6. 10. Graz), Max Gebhard (28. 3. Dinkelsbühl), Hugo Herrmann (19. 4. Ravensburg), Kurt Doebler (15. 11. Kottbus), Jaromir Weinberger (Prag), Jean Rivier (Villemomble bei Paris), Howard Hanson (Wahov/Nebraska), Roger Sessions (28. 12. Brooklyn/NY) und Virgil Thomson (25. 11. Kansas City), ferner die auch als Musikschriftsteller tätigen Komponisten Walter Abendroth (29. 5. Hannover) und Alois Melichar (18. 4. Wien), die Musikgelehrten und Schriftsteller Karl Laux (26. 8. Ludwigshafen), Ludwig Karl Mayer (9. 5. München), Bernhard Martin (10. 11. Stadtlohn/Westf.), Karl Th. Bayer (2. 8. Berlin) und Carl Allan Moberg (5. 6. Oestersund/Schweden), der Geiger Gustav Lenzewski (16. 9. Charlottenburg), der Dirigent Dimitrij Mitropoulos (Athen; gest. 1960), der Komponist und Leiter der Musikabteilung der Radiotelevisione Italiana (Rom) Mario Labroca (22. 11. Rom), der Cembalist Erwin Bodky (7. 3. Ragnit) und der Pianist und Komponist Karl H. Pillney (8. 4. Graz). — Novitäten dieses Jahres waren u. a. „La Bohème“ von Puccini (1. 2. Turin), „Der Corregidor“ von Hugo Wolf (7. 6. Mannheim) und „Die Geisha“ von Sidney Jones (London).

Es starben Anton Bruckner (11. 10. Wien) und Ambroise Thomas (12. 2. Paris).

Vor 70 Jahren

1891 wurden geboren die Komponisten Serge Prokofieff (23. 4. Sonzowka; gest. 1951), Egon Kornauth (14. 5. Olmütz), Max Büttner (29. 1. Rodach bei Coburg), Hans Sachsse (3. 8. Bautzen; gest. 1960), Fidelio F. Finke (22. 10. Josephstadt/Böhmen), Ludwig Weber (13. 10. Nürnberg; gest. 1947) und Sir Arthur Bliss (2. 8. bei London), ferner der Komponist und Musikschriftsteller Edmund Nick (22. 9. Reichenberg), die Geiger Adolf Busch (8. 8. Siegen/Westf.; gest. 1952) und Licco Amar (4. 12. Budapest; gest. 1959), die Dirigenten Hermann Scherchen (21. 6. Berlin), Rudolf Schulz-Dornburg (31. 3. Würzburg; gest. 1949), Karl Elmendorff (25. 1. Düsseldorf), Eugen Szenkar (9. 4. Budapest) und Charles Münch (26. 9. Straßburg), die Musikforscher Walther Vetter (10. 5. Berlin), Jaap Kunst (12. 8. Groningen/Holl.) André Coeuroy (24. 2. Dijon) und Guido Pannain (17. 11. Neapel), die Organisten und Komponisten Max Drischner (31. 1. Prieborn bei Breslau) und Karl Hoyer (9. 1. Weißenfels), der Organist Fritz Heitmann (9. 5. Ochsenwälder bei Hamburg; gest. 1953), der katholische Kirchenmusikkomponist Heinrich Lemacher (26. 6. Solingen), der Theoretiker und Komponist Hermann Erpf (23. 4. Pforzheim), der Musikerzieher Hilmar Höckner (24. 12. Leipzig), der Heldenbariton Jaro Prohaska (24. 1. Wien) und die Sängerinnen Maria Ivogün (18. 11. Budapest) und Sigrd Onegin (1. 6. Stockholm; gest. 1943).

Es starben die Komponisten Leo Delibes (16. 1. Paris) und Wilhelm Taubert (7. 1. Berlin), der Violoncellist Jules De Swert (24. 2. Ostende), der Orgelspieler Karl August Haupt (4. 7. Berlin) und der Pianist und Komponist Henry Charles Litolf (6. 8. Paris). In Weimar wurde „Gunlöd“ von Peter Cornelius uraufgeführt, in Hamburg kam Mascagnis „Cavalleria rusticana“ zur deutschen Erstaufführung (3. 1.); in Wien wurde „Der Vogelhändler“ von Carl Zeller zum ersten Male gegeben (10. 1.).

Vor 75 Jahren

1886 wurden geboren die Komponisten Othmar Schoeck (1. 9. Brunnen/Schweiz; gest. 1957), Heinrich Kaminski (4. 7. Tiengen/Schwarzwald; gest. 1946), Gottfried Rüdinger (23. 8. Lindau; gest. 1946), Hermann Unger (26. 10. Kamenz), Hermann Grabner (12. 5. Graz), Casimir von Pászthory (1. 4. Budapest) und Christian Lahusen (12. 4. Buenos Aires), die Dirigenten Wilhelm Furtwängler (25. 1. Berlin; gest. 1954), Robert Heger (19. 8. Straßburg), Kurt Striegler (7. 1. Dresden) und Hans Stieber (1. 3. Naumburg), der Pianist Edwin Fischer (6. 10. Basel; gest. 1960), der Orgelspieler Marcel Dupré (3. 5. Rouen), die Sopranistin Emmy Krüger (27. 11. Homburg bei Frankfurt) und die Musikforscher Robert Haas (15. 8. Prag), Rudolf von Ficker (11. 6. München; gest. 1954), Rudolf Steglich (18. 2. Rats-Damnitz/Pommern), Wilhelm Fischer (19. 4. Wien), Erwin Kroll (3. 2. Deutsch-Eylau), Henri Prunières (24. 5. Paris) und der Schweizer Jacques Handschin (5. 4. Moskau; gest. 1955).

Es starben Franz Liszt (31. 7. Bayreuth), Amilcare Ponchielli (16. 1. Mailand), der Klavierpädagoge Louis Köhler (16. 2. Königsberg), der Komponist und Dirigent Eduard Grell (10. 8. Steglitz bei Berlin) und der Tenor Joseph A. Tischatschek (18. 1. Dresden, erster Sänger des Rienzi und Tannhäuser).

Neue Chorwerke des Jahres waren „The Revenge“ von Sir Charles V. Stanford und „The golden Legend“ von Arthur Sullivan.

Vor 80 Jahren

1881 wurden geboren die Komponisten Béla Bartók (25. 3. Nagy Szent Miklós), Hermann Zilcher (18. 8. Frankfurt/M.), Karl Weigl (6. 2. Wien), Georg Enescu (19. 8. Liveni/Rumänien), Peter Gram (25. 11. Kopenhagen), Nikolai J. Mjaskowski (20. 4. Nowogeorgiewsk) und Edwin Kallstenius (29. 8. Filipstad/Schweden), die Musikgelehrten und Schriftsteller Curt Sachs (29. 6. Berlin), Johann B. Beck (14. 8. Gebweiler), Felix Raugel (27. 11. St. Quentin), Robert Sondheimer (6. 2. Mainz), Leonid Ssabanejeff (19. 11. Moskau), Henry Tillyard (18. 11. Cambridge), Josef Achtelik (7. 4. Bauerwitz/Schles.) und Bruno Weigl (16. 6. Brünn), ferner der Bibliograph Paul Hirsch (24. 2. Frankfurt/M.), der Gesangspädagoge Ottmar Rutz (15. 7. Fürth), der Gymnastiklehrer Rudolf Bode (3. 2. Kiel), der Klavierpädagoge Carl Ad. Martienssen (6. 12. Güstrow), der Geiger Max Menge (13. 6. Hamburg), der Dirigent Wilhelm Sieben (29. 4. Landau/Pfalz) und die Altistin Ilona Durigo (13. 5. Budapest). Es starben Modest Mussorgskij (28. 3. Petersburg), der Geiger und Komponist Henri Vieuxtemps (6. 6. Mustapha bei Algier), der Flötist und Flötenbauer Theobald Böhm (25. 11. München) und der Theoretiker und Schriftsteller Joh. Christian Lobe (27. 7. Leipzig). Uraufführungen des Jahres 1881: 2. Klavierkonzert in B von J. Brahms (9. 11. Budapest), Violinkonzert von Tschairowsky (4. 12. Wien), 4. Symphonie von Bruckner (20. 2. Wien), „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach (10. 2. Paris; deutsche EA 7. 12. 81 Wien), „Hérodiade“ von Massenet (Paris), „Simone Boccanegra“ von Verdi (endgültige Fassung; 24. 3. Mailand), „Eugen Onegin“ von Tschairowsky (23. 1. Moskau; eigentliche Erstaufführung 1879 durch Schüler des Moskauer Konservatoriums).

Vor 85 Jahren

1876 wurden Bruno Walter (15. 9. Berlin) und Pablo Casals (29. 12. Vendrell/Katalonien) geboren.

Vor 100 Jahren

1861 wurden geboren die Komponisten Edward McDowell (18. 12. New York), Ludwig Thuille (30. 11. Bozen), Enrico Bossi (25. 4. Saló), Anton Arensky (11. 8. Nowgorod), Wilhelm Berger (9. 8. Boston), Heinrich van Eyken (19. 7. Elberfeld), Hermann Kirchner (23. 1. Wölfls/Thür.), Erik Meyer-Helmund (25. 4. Petersburg) und die Komponistin Anna Teichmüller (11. 5. Göttingen), die Musikgelehrten Martin Vogeles (5. 6. Erstein/Els.), Henri de Curzon (6. 7. Le Havre), Lionel de La Laurencie (24. 7. Nantes) und Louis Schneider (23. 6. Lyon), der Dirigent, Schriftsteller und Komponist Fritz Volbach (17. 12. Wipperfurth/Rhld.), der Klavierpädagoge Lazzaro Uzielli (14. 2. Florenz), der Violinpädagoge Paul Stoeving (7. 5. Leipzig), die Organisten Friedrich W. Franke (21. 6. Barmen) und Bernhard Pfannstiehl (18. 12. Schmalkalden), der Dirigent Wilhelm Lamping (21. 5. Lingen/Hann.), die Sängerinnen Nellie Melba (19. 5. Burnley bei Melbourne) und Ernestine Schumann-Heink (15. 7. Lieben bei Prag). Es starben Heinrich Marschner (14. 12. Hannover), der katholische Kirchenmusiker Karl Proske (20. 12. Regensburg), der Komponist und Begründer einer Schule für Kirchenmusik in Paris, Louis Niedermeyer (14. 3. Paris), der Dirigent und Gründer des Berliner Domchors August H. Neithardt (18. 4. Berlin), die Geiger Karl J. Lipinski (16. 12. bei Lemberg) und Alexander Boucher (29. 12. Paris). In Darmstadt fand die deutsche Erstaufführung von Gounods „Margarethe“ statt (15. 2.; UA 1859 Paris). Der Allgemeine deutsche Musikverein veranstaltete in Weimar sein 1. Musikfest. In London wurde die Royal Academy of music eröffnet. Der Deutsche Sängerbund wurde gegründet. In New York begann die Tätigkeit des Verlags G. Schirmer.

Vor 120 Jahren

1841 wurden geboren die Komponisten Antonín Dvořák (8. 9. Nehalozewes bei Kralup), Alexis Emanuel Chabrier (18. 1. Ambert), Friedrich Hegar (11. 10. Basel), Giovanni Sgambati (28. 5. Rom) und Victor E. Nessler (28. 1. Schlettstadt), der Pianist Karl Tausig (4. 1. Warschau), die Musikforscher Philipp Spitta (27. 12. Wechold bei Hoya/Hann.), Wilhelm Brambach (17. 12. Bonn), Victor Mahillon (10. 3. Brüssel) und Felipe Pedrell (19. 2. Tortosa).

Es starben der Liederkomponist Karl Fr. Curschmann (24. 8. Langfuhr), der Gitarrenvirtuose und Komponist Ferdinando Carulli (Febr., Paris), der Lehrer Paganini, Alessandro Rolla (15. 9. Mailand), der Dirigent und Komponist Ignaz Ritter von Seyfried (27. 8. Wien), der Opernkomponist und Kapellmeister Francesco Morlacchi (28. 10. Innsbruck) und der Akustiker Félix Savart (16. 3. Paris).

Robert Schumann erlebte in Leipzig die Uraufführungen seiner 1. und 4. Sinfonie (31. 3. bzw. 6. 12.), Franz Lachner in München die UA der „Catharina Cornaro“ (3. 12.). In Wien fand die deutsche Erstaufführung von Donizetti „Regimentsstochter“ statt (11. 5.). Mit dem „Verbot unerlaubten Nachdrucks“ durch einen Beschluß des Bundesrats wurde in Deutschland das Urheberrecht der Komponisten geschützt. Adolphe Sax erfand das Saxophon.

Vor 125 Jahren

1836 wurden geboren der Musikforscher Karl von Jan (22. 5. Schweinfurt) und der Komponist Léo Delibes (21. 2. St. Germain du Val).

Es starben die Komponisten Anton Reicha (28. 5. Paris) und Johann B. Schenk (29. 12. Wien) sowie die Altistin Maria Felicità Malibran (23. 9. Manchester, 28jährig).

Neue Opern dieses Jahres waren: Richard Wagners „Liebesverbot“ (29. 3. Magdeburg), Meyerbeers „Hugenotten“ (29. 2. Paris; deutsche EA 1837 Leipzig), Adams „Postillon von Lonjumeau“ (13. 10. Paris; deutsche EA 1837 Berlin) und M. J. Glinkas „Leben für den Zaren“ (9. 12. Petersburg). In Düsseldorf wurde Mendelssohns Oratorium Paulus zum ersten Male aufgeführt.

Vor 130 Jahren

1831 wurden geboren: der Geiger Joseph Joachim (28. 6. Kittsee bei Preßburg), der Dirigent Johann Herbeck (25. 12. Wien), der Musikhistoriker Ludwig Nohl (5. 12. Iserlohn), der Heldentenor Albert Niemann (15. 1. Erxleben bei Magdeburg) und der Orgelbauer Wilhelm Sauer (23. 3. bei Friedland/Medlbg.). Es starben die Komponisten Ignaz Pleyel (14. 11. bei Paris) und Max Eberwein (2. 12. Rudolstadt), der Harfen- und Klavierbauer Sébastien Érard (5. 8. bei Passy), der Violinist (und Opernkomponist) Rodolphe Kreutzer (6. 1. bei Genf) und der katholische Kirchenmusikkomponist Josef Ignaz Schnabel (16. 6. Breslau). Neue Werke dieses Jahres waren: V. Bellinis „La Sonambola“ und „Norma“ (26. 12. Mailand), Meyerbeers „Robert le diable“ (Paris), L. J. F. Hérolds „Zampa“ sowie Felix Mendelssohns Klavierkonzert in g und seine Chöre zu Goethes „Walpurgisnacht“. Spohr veröffentlichte seine Violinschule.

Vor 140 Jahren

1821 wurden geboren: der Komponist Friedrich Kiel (7. 8. Laasphe), der Physiker Hermann Helmholtz (31. 8. Potsdam), der elsässische Volksliedforscher Jean-Baptiste Weckerlin (29. 11. Gebweiler), der Historiker des Leipziger Gewandhauses Alfred Dörffel (24. 1. Waldenburg/Sa.) und der Kontrabaß-Virtuose Giovanni Bottesini (24. 12. Crema/Lombardei).

Es starb der Berliner Hofkapellmeister und Opernkomponist Bernhard Anselm Weber (23. 3. Berlin).

1821 ist das Jahr der Uraufführungen von C. M. von Webers „Freischütz“ (18. 6. Berlin) und seiner „Preziosa“-Musik (14. 3. Berlin). In Wien wurde das Konservatorium gegründet.

Vor 150 Jahren

1811 wurden geboren: Franz Liszt (22. 10. Raiding/Burgenland), Ambroise Thomas (5. 8. Metz), der Dirigent, Klavierkomponist und Schriftsteller Ferdinand Hiller (24. 10. Frankfurt/M.), der Komponist und Dirigent Vincenz Lachner (19. 7. Rain am Lech), der Magdeburger Orgelspieler August Gottfried Ritter (25. 8. Erfurt), der Schriftsteller und Leiter der „Neuen Zeitschrift für Musik“ Franz Brendel (26. 11. Stolberg/Harz).

C. M. von Weber erlebte in München die Uraufführung seines Operneinakters „Abu Hassan“ (4. 6.). Ludwig Spohr trat mit seiner ersten Sinfonie hervor, Cherubini mit seiner Messe in d. In Prag wurde das Konservatorium unter Friedrich Dionys Weber eröffnet. Vincent Novello gründete seinen Londoner Musikverlag.

Vor 160 Jahren

1801 wurden geboren: Albert Lortzing (23. 10. Berlin), Vincenzo Bellini (1. 11. Catania), Josef Lanner (12. 4. Wien), der Geiger und Komponist Johannes Wenzeslaus Kalliwoda (21. 2. Prag), der Sänger und Regisseur Eduard Devrient (11. 8. Berlin) und der schwedische Liederkomponist Adolf Fredrik Lindblad (2. 1. Skänninge).

Es starben: Domenico Cimarosa (11. 1. Venedig), Karl Stamitz (November, Jena) und Johann Ernst Altenburg (14. 5. Bitterfeld), der Verfasser der Quellen-

schrift „Versuch einer Anleitung zur heriosch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst“ (1795).

Am 26. 3. fand die erste Aufführung des Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus“ von Beethoven statt. Joseph Haydn erlebte die Uraufführung seines Oratoriums „Die Jahreszeiten“ (24. 4. Wien); in Paris erklang erstmals „Die Schöpfung“.

Vor 170 Jahren

1791 wurden geboren: Giacomo Meyerbeer (5. 9. Berlin), Karl Czerny (20. 2. Wien) und Louis J. F. Hérold (28. 1. Paris).

Es starben Wolfgang Amadeus Mozart (5. 12. Wien), der Klavierkomponist Pietro Dom. Paradisi (25. 8. Venedig) und der Dichter, Musiker und Schriftsteller Chr. Friedrich D. Schubart (10. 10. Stuttgart).

Uraufführungen: Mozarts „Titus“ (6. 9. Prag) und „Zauberflöte“ (30. 9. Wien), Cherubinis „Lodoiska“ (Paris).

Vor 175 Jahren

1786 wurden geboren: Carl Maria von Weber (19. 11. Eutin), der Oratorien-Komponist Friedrich Schneider (3. 1. bei Zittau), der Komponist Friedrich Kuhlau (11. 9. Ulzen) und der Musiklehrer und Komponist Xaver Schneyder von Wartensee (18. 4. Luzern).

Es starben der Violinvirtuose und Komponist Franz Benda (1. 3. Potsdam) und der Opernkomponist Antonio M. G. Sacchini (8. 10. Paris).

Uraufführungen des Jahres waren „Figaros Hochzeit“ (1. 5. Wien) und „Der Schauspieldirektor“ (7. 2. Schönbrunn), „Doktor und Apotheker“ von Dittersdorf (11. 7. Wien) und „Una cosa rara“ von Martin y Soler (17. 11. Wien). Johann Ad. Hiller führte im Berliner Dom den „Messias“ auf.

Vor 180 Jahren

In Mattsee bei Salzburg wurde der Klavier- und Gitarrelehrer, Komponist und Verleger Anton Diabelli geboren (6. 9.).

In Venedig starb die Sängerin Faustina Bordoni-Hasse (4. 11.).

In München fand 1781 die Uraufführung des „Idomeneo“ von Mozart (29. 1.) und in Wien die deutsche Erstaufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ statt (23. 10.).

Vor 200 Jahren

1761 wurden der in Dänemark wirkende Komponist und Kapellmeister Friedrich L. Amilius Kunzen (24. 9. Lübeck) und der französische Opernsänger und Opernkomponist Pierre Gaveaux (im August, Béziers) geboren.

Neue Bühnenwerke dieses Jahres waren „Le maréchal ferrant“ von François-André Danican-Philidor (Paris), „Le Cadi dupé“ (Dez., Wien) und das Ballett „Le Festin de Pierre“ (Don Juan) von Gluck (17. 10. Wien).

Vor 250 Jahren

1711 wurden geboren: Ignaz Holzbauer (17. 9. Wien), Geiger, Komponist und Dirigent Jean J. Cassanéa de Mondonville (25. 12. Narbonne) und Lorenz Christoph Mizler (25. 7. Heidenheim). — Der Londoner Hoflautenist John Shore erfand die Stimmgabel.

Vor 275 Jahren

1686 wurden der Lautenist Silvius Leopold Weiß (12. 12. Breslau) und der Geiger und Komponist Giovanni Batt. Somis geboren (25. 12. Turin). — In Paris wurden die letzten Opern von Lully, „Armide“ und „Acis et Galathée“, uraufgeführt.

Vor 300 Jahren

1661 wurde der Organist und Komponist Georg Böhm geboren (2. 9. Hohenkirchen bei Ohrdruf). In Breslau starb der Kantor Ambrosius Profe (27. 12.).

Vor 350 Jahren

1611 starb der Kirchenmusik-Komponist Tomás Ludovico da Victoria (27. 8. Madrid). Aus dem Jahre 1611 stammt die älteste Sammlung englischer Klavier- (Virginal-) Musik — „Parthenia“ — mit Werken von Byrd, Bull und Gibbons, und das Motetten-Sammelwerk „Promptuarium musicum“ von Abraham Schadaeus.

Vor 375 Jahren

1586 wurden geboren: Johann Hermann Schein (20. 1. Grünhain/Erzgebirge) und der aus Sweelincks Schule hervorgegangene Organist, Kapellmeister und Komponist Paul Siefert (Danzig).

Es starb Andrea Gabrieli (Venedig).

Vor 400 Jahren

1561 wurde (am 20. 8.) der Komponist der ersten Opern, „Dafne“ (1594) und „Euridice“ (1600), Jacopo Peri, geboren. — Palestrina wurde Kapellmeister an Santa Maria Maggiore in Rom.

Vor 450 Jahren

1511 wurde der Madrigalist Nicola Vicentino geboren (Vicenza). In Nivelles (Brabant) starb der Musikgelehrte und Komponist Johannes Tinctoris. Es erschienen die Theoriewerke „Musica getutscht“ von Sebastian Virdung (Basel), „Tetrachordum musicae“ (2. Fassung) von Johannes Cochlaeus (Nürnberg) und „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ des blinden Organisten Arnold Schlick.

Vor 600 Jahren

1361 starb der Bahnbrecher der französischen ars nova und Schöpfer der isorhythmischen Motette Philippe de Vitry.

Anton Würz

Vorschau

Wettbewerbe

Der Internationale Streichquartett-Wettbewerb von Liège wird in der ersten Septemberhälfte stattfinden. Die Teilnahme steht jeder Quartettvereinigung frei. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat Place Emile Dupont 11, Liège. Anmeldungen werden bis zum 31. Juli 1961 entgegengenommen.

Der III. Internationale Wettbewerb für Komponistinnen findet vom 27. bis 30. September in Mannheim statt. Vorgesehen sind ein Orchester- und zwei Kammerkonzerte mit zeitgenössischen Werken, ein Konzert mit alter Musik und Vorträge. Als Preise werden 2000,— DM für ein Orchesterwerk und je 1000,— DM für ein Kammermusik- und ein Vokalwerk verliehen. Einsendungen müssen bis zum 15. März 1961 bei dem Gedok-Studio in Mannheim-Feudenheim eingegangen sein.

Festspiele und Tagungen

Arnold Schönbergs nachgelassenes Werk „Die Jakobsleiter“ wird im Rahmen der Wiener Festwochen 1961 uraufgeführt werden. Das Werk soll vom Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester unter Leitung von Rafael Kubelik gespielt werden, die Wortregie hat Gustav Rudolf Sellner übernommen. Es ist ferner geplant, sämtliche Werke von Anton von Webern aufzuführen.

Der französische Komponist Jean Michel Dumase hat Anouilh's Schauspiel „Colombe“ vertont. Die Uraufführung ist für die Festspiele von Bordeaux im Mai 1961 vorgesehen.

Die nächste Ansbacher Bach-Woche findet vom 26. Juli bis zum 2. August statt. Solisten sind: Henryk Szeryng (Violine), Pierre Fournier (Violoncello), Ursula Buckel (Sopran), Hertha Töpfer (Alt), Ernst Häfliger (Tenor), Kieth Engen (Baß) und Hanns-Martin Schneidt (Orgel und Cembalo).

Bühne

Die Wiener Kammeroper wurde für August 1961 wieder zu einem Gastspiel nach Bayreuth eingeladen; das Ensemble wird im barocken Markgrafen-Theater die deutsche Erstaufführung von Rossini's „Gelegenheit macht Diebe“ in der Fassung als Kammeroper herausbringen.

Die Staatsphilharmonie in Krakau plant für den 19. und 20. Mai Aufführungen der Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg.

Giorgio Strehler wird im kommenden Mai an der Scala in Mailand „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Brecht und Weill inszenieren.

Die Wuppertaler Bühnen wurden eingeladen, mit der Inszenierung der Oper „Cardillac“ von Paul Hindemith im Königlichen Theater in Brüssel zu gastieren.

Anton Dvořáks Oper „Armada“ wird am 19. Februar im Bremer Theater am Goetheplatz zum ersten Male auf einer deutschen Bühne aufgeführt. Das am 25. März 1904 uraufgeführte Werk spielt zur Zeit der Kreuzzüge. Oskar Walleck wird die Oper inszenieren.

Kunst und Künstler

Der tschechische Komponist Jan Cikker hat eine neue Oper „Auferstehung“ geschrieben. Das Libretto, vom Komponisten verfaßt, stützt sich auf den gleichnamigen Roman von Tolstoi.

Paul Hindemith arbeitet an einem Orchesterwerk zur Eröffnung des „Lincoln Center“ in Manhattan.

Werner Egk arbeitet an einer Oper nach einem Libretto, dem die Novelle „Die Verlobung im Kloster“ von Heinrich von Kleist zugrunde liegt.

Benjamin Britten wurde für die Eröffnungszeremonie in der neuen Coventry-Kathedrale im Mai 1962 mit einer Komposition beauftragt.

Nachfolger von Intendant G. R. Sellner am Landestheater Darmstadt wird Dr. Gerhard F. Hering. Er wird seine neue Tätigkeit mit Beginn der Spielzeit 1961/62 aufnehmen.

Kurt Wöss erhielt einen dreijährigen Vertrag als Operndirektor des Landestheaters Linz (Donau).

Wieland Wagner hat Wolfgang Sawallisch die musikalische Leitung der „Tannhäuser“-Aufführung übertragen, die in Neuinszenierung bei den Bayreuther Festspielen 1961 vorgesehen ist. Die Oper soll siebenmal aufgeführt werden. Als Elisabeth wurde Victoria de los Angeles verpflichtet.

Generalmusikdirektor Alexander Krannhals ist für weitere drei Jahre an das Badische Staatstheater Karlsruhe verpflichtet worden.

Zum neuen Chefdramaturgen des Mannheimer Nationaltheaters ist Dr. *Peter Stoltzenberg*, bisher Direktor, Spielleiter und Dramaturg an den Kammerspielen in Düsseldorf, berufen worden. Er hat sein neues Amt bereits angetreten.

Arthur Rubinstein feiert am 28. Januar seinen 75. Geburtstag. Er debütierte als Zwölfjähriger in einem von J. Joachim geleiteten Orchesterkonzert in Berlin. Rubinstein ist der Chopin-Spieler par excellence.

Dr. *Hellmuth von Hase*, Mitinhaber und Seniorchef des Musikverlages Breitkopf & Härtel (seit 1947 in Wiesbaden) begeht am 30. Januar seinen 70. Geburtstag.

Karl Elmendorff feiert am 25. Januar seinen 70. Geburtstag. Er hat sich vor allem als Wagner-Dirigent einen Namen gemacht und war lange Jahre Gast der Bayreuther Festspiele.

Der tschechische Komponist *Jaromir Weinberger* begeht am 8. Januar seinen 65. Geburtstag. Nach Studien in Prag und Leipzig (bei Max Reger) ging er nach den USA, wo er heute noch lebt. Er ist vor allem durch seine Oper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ bekannt geworden.

Konzert

Die Uraufführung von Ernst *Kreneks* neuem A-cappella-Chorwerk „Santa Fé Timetable“ ist für Februar 1961 in Los Angeles geplant.

Das „Concerto“ für Trompete, Horn, Harfe, Klavier, Schlagzeug und doppeltes Streichorchester, op. 59, von

Armin Schibler wird am 24. März unter der Leitung von Paul Sacher in Zürich uraufgeführt.

Das *Berliner Philharmonische Orchester* wird 1961 an den Edinburgher Internationalen Festspielen teilnehmen. Herbert von Karajan, Rudolf Kempe und Rafael Kubelik werden in der zweiten Festspielwoche die sechs Konzerte des Orchesters dirigieren.

Fernsehen

Die Fernsehoper „Seraphine“ von *Heinrich Sutermeister* ist für eine Aufführung beim Jugoslawischen Fernsehen in Zagreb am 3. April vorgesehen.

Musikerziehung

Die *Internationale Sommerakademie* an der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg wird vom 17. Juli bis 26. August stattfinden. Für die Leitung des Dirigentenkurses wurde Dean Dixon gewonnen.

Die *Internationale Sommerakademie des Tanzes*, die von 1957 bis 1960 alljährlich in Krefeld stattfand, wird von August 1961 an in Köln veranstaltet. In Verbindung damit findet in Zukunft der „Deutsche Tänzerkongress“ ebenfalls in Köln statt.

Aurel von Milloss, der Ballettdirektor der Bühnen der Stadt Köln, der im Herbst 1961 das neueröffnete „ständige Institut für Bühnentanz“ an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln übernimmt, wird auch im Präsidium der Internationalen Sommerakademie des Tanzes als Leiter des „Choreographischen Colloquiums“ in der Sommerakademie wirken.

Rücksch

Wettbewerbe und Preise

Im Wettbewerb um den Neubau des Badischen Staatstheaters Karlsruhe gewann der Berliner Architekt Professor Paul Baumgarten den ersten Preis. Der zweite Preis wurde Professor Sepp Ruf (München), der dritte dem Pariser Architekten Vogensky zugesprochen. Baumgartens Projekt sieht fünf flache, ineinander verschmolzene Rundbaukörper vor.

Beim diesjährigen Ferruccio Busoni-Klavierwettbewerb wurden zwei zweite Preise an Augustin Anievas (New York) und James Mathis (Houston, Texas) vergeben. Ein erster Preis wurde nicht verliehen.

Die „Fünf Neapolitanischen Lieder“ von Hans Werner Henze wurden vom „Circulo de Criticos Musicales de Buenos Aires“ als bestes Kammermusikwerk eines ausländischen Komponisten, das im Jahre 1959 in Buenos Aires zum ersten Male aufgeführt worden ist, ausgewählt.

Der Musikpreis der Stadt Solingen 1959 wurde dem Komponisten Dr. Karl Thieme (Nürnberg) für sein Werk „Herz, werde wach!“ zugesprochen. Mit der Verleihung des Preises, der mit 3000,— DM dotiert ist, hat die Stadt Solingen auch das Uraufführungsrecht erworben. Die Uraufführung ist zur Eröffnung des noch im Bau befindlichen neuen Kulturzentrums der Stadt vorgesehen.

Dem Zürcher Komponisten Robert Blum ist der Musikpreis der Stadt Zürich zugesprochen, dem Pianisten Walter Frey die Hans Georg Nägeli-Medaille überreicht worden.

Kunst und Künstler

Der österreichische Bundespräsident hat den Generalintendanten der Deutschen Oper am Rhein, Dr. Hermann Juch, mit dem Professorentitel ausgezeichnet. Gottfried von Einem ist als „Konzertdirektor der Wiener Konzerthausgesellschaft“ berufen worden und erhält dadurch entscheidendes Mitspracherecht bei der Programmgestaltung.

Konzert

Mit einem Festakt feierten die Wiener Symphoniker am 6. November in Anwesenheit des österreichischen Bundespräsidenten ihr 60jähriges Jubiläum. Die nächste Auslandsreise wird das Orchester unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch im April nach Italien führen.

Die „Psalmen“ für Tenor, gemischten Chor und Orchester von Helmut Krebs wurden am 12. November in der Berliner Hochschule für Musik uraufgeführt.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Dirigent des *Berliner Symphonie-Orchesters* war Hanns-Thomas Nowoiejski, es sang der *Berliner Oratorienchor*. Der Komponist hatte die Tenorpartie übernommen.

Hans Rosbaud hat in einem „Musica viva“-Konzert der *Zürcher Tonhalle* die Symphonie Nr. 5 op. 89 von Albert Moeschinger, Victor Desarzens in einem Konzert des *Lausanner Kammerorchesters* das *Diverstimento* Nr. 2 von Heinrich Sutermeister uraufgeführt. Das „*Concertino*“ für Streicher, Holzbläser und Pauken von Jürg Baur wurde unter Leitung von Volker Wangenheim in Bonn uraufgeführt.

Johann Nepomuk Davids „*Sinfonia per archi*“ wurde zum 65. Geburtstag des Komponisten in Linz uraufgeführt.

Die Neufassung des *Violinkonzertes* von Wladimir Vogel spielte Andrej Lütschig in Zürich.

Der zur 500-Jahr-Feier der Universität Basel komponierte Marsch über den alten Schweizer Ton von Paul Hindemith wurde bei der Eröffnung der VII. *Remischer Universitätswoche* durch das Städtische Orchester unter Leitung von Siegfried Goslich für Deutschland erstaufgeführt.

Das „*Trio per archi*“ von Enrico Mainardi erlebte in München seine deutsche Erstauflührung. Es spielte das „*Trio Italiano d'Archi*“.

Musikerziehung

Dimitri Mitropoulos vermachte sein Vermögen dem zweiunddreißigjährigen Direktor des Neuengland-Konservatoriums für Orchestermusik, James A. Dixon, den er schon seit vielen Jahren gefördert hatte.

Das *Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Basel* hat im runden halben Jahrzehnt seines Bestehens räumlich ein Schattendasein geführt. Dank der Initiative des neuen Ordinarius für Musikwissenschaft, Professor Dr. Leo Schrade, dürfte das Musikwissenschaftliche Institut, wie es nunmehr heißt, eines der modernsten eingerichteten Europas sein. In einem in nächster Nähe des Universitätsgebäudes stehenden Haus enthält es in 13 größeren und kleineren Räumen neben den Vorlesungs- und Seminarzimmern und der Bibliothek alle wünschenswerten technischen Einrichtungen wie Plattenspieler, Photolabor und Mikrofilm-anlage.

Das *Conservatoire de Musique de Genève*, die älteste Musikberufsschule der Schweiz, geleitet von Samuel Baud-Bovy, hat am 5. November 1960 in einem fest-

lichen Akt seines Bestehens seit 125 Jahren gedacht. Ebenfalls in Genf ist ein etwa 250-Instrumente zählendes *Instrumentenmuseum* an der Rue Lefort eröffnet worden. Es unterscheidet sich von der Mehrzahl ähnlicher Institute dadurch, daß sein Gründer Fritz Ernst danach trachtet, die Instrumente spielbereit zu erhalten, um darauf alte Musik aufführen zu können.

Professor Hermann Kronsteiner wurde zum Leiter der Kirchenmusik-Abteilung der *Wiener Musikakademie* ernannt. Er wurde vor allem durch seine „*Stille Nacht-Messe*“ bekannt.

Verschiedenes

Der Musikwissenschaftler Professor Dr. Arnold Schmitz wurde zum Rektor der Universität Mainz gewählt.

Der Nachlaß des Komponisten Hermann Suter (1870–1926), der während eines Vierteljahrhunderts als Dirigent an der Spitze des Basler Musiklebens gestanden hat, ist ins Eigentum der Universitätsbibliothek Basel übergegangen.

Der *Palazzo Vendramin Calergi* in Venedig, in dem Richard Wagner arbeitete und starb, ist zum Wintersitz des Spielkasinos von Venedig bestimmt worden.

Zum Gedächtnis

In Marburg starb im Alter von 83 Jahren der Musikwissenschaftler Professor Dr. Hermann Stephani. Nach anfänglichem Jurastudium wandte er sich bald ganz der Musik zu. Von 1903 bis 1905 leitete er den von ihm gegründeten Oratorienverein in Sonderburg und von 1906 bis 1921 den Sing- und Bachverein Eisleben. 1921 wurde er zum Universitäts-Musikdirektor nach Marburg berufen, wo er von 1927 bis 1946 zugleich als a. o. Professor wirkte. Stephani trat für eine Beschränkung der Notenschrift auf den Violinschlüssel als einzigem Schlüssel mit Oktavmarken ein und beschäftigte sich vor allem mit Fragen des Musikhörens. Er ist auch als Komponist hervorgetreten.

Am 7. Dezember ist Clara Haskil im Alter von 65 Jahren in Brüssel gestorben.

Der Dirigent Walter Goehr ist am 4. Dezember nach einer von ihm geleiteten Aufführung von Händels „*Messias*“ in Sheffield gestorben. Er war 57 Jahre alt. Goehr war Schüler von Schönberg. Bereits 1932 ging er nach England, wo er zunächst als Direktor der Gramophon-Gesellschaft Columbia und His Master's Voice bekannt wurde. Besonders setzte er sich in England für den frühen Monteverdi und für Bach ein, aber auch modernen englischen Komponisten wie Michael Tippett und Benjamin Britten galt sein Interesse.

Bisherige Hefte der musikunterrichtlichen Schriftenreihe

DIE OPER

(Herausgeber: D. Stoverock und Th. Cornelissen)

● Albert Protz: Mozart „*Entführung*“ DM 4,40

● Th. Cornelissen: Weber „*Freischütz*“ DM 4,80

● D. Stoverock: Beethoven „*Fidelio*“ DM 5,20

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Einbanddecken (Leinen) für 1960 liegen vor;
Bezugspreis 3,50 DM

Diesem Heft ist der Prospekt „*Das Chorkonzert*“ des Verlages Anton Böhm & Sohn, Augsburg, beigelegt.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann – Vereinigt seit 1906 mit dem „*Musikalischen Wochenblatt*“ – seit 1953 mit der Zeitschrift „*Der Musikstudent*“ – seit 1955 mit der Zeitschrift „*Das Musikleben*“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,– DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. – Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. – Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. – Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. – Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. – Druck: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,– DM, 1/4 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. – Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 31038, auf Konto Nr. 15110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. – Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,27,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement O. S. 130,– (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass · Cello: Stork · Cembalo: N. N. · Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert · Dirigenten und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke · Allg. Erziehungslehre: Spreen · Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Wörner

Seminar für Privatmusiklehrer

Stieglitz

Seminar für rhythm. Erziehung

Conrad, Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik

Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Kritschker, Kolf, Wecking, Marek, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen)

Abteilung Theater

Oper

Leitung: Prof. Dressel

Szen. Leitung: Günter Roth

Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-

Breme · Einstudierung: Knauer,

Winkler · Szenischer Unterricht:

Roth, Krey, Titt

Opernchorschule

Knauer

Schauspiel

Leitung: Werner Kraut

Dozenten: Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Traenkner-Cartellieri, Grasses, Mandelartz · Angeschlossen Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio

Abteilung Tanz

Leitung: Kurt Jooss

Dozenten: Woolliams, Züllig, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Volkowa a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlich Dänischen Theaters Kopenhagen) · Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch / praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban)



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHLsaiten / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnbberger Künstlersaiten‘ auch auf meinem Stradivariocello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten unerreicht.“
Professor Ludwig Hoelscher

HAMBURGISCHE STAATSOOPER

Rolf Liebermann

WOCHE DES ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS 21. BIS 28. FEBRUAR 1961

21. Februar 1961, 19.30 Uhr

Deutsche Erstaufführung

Benjamin Britten: Ein Sommernachtstraum

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Bühnenbild: Helmut Jürgens

22. Februar 1961, 19.30 Uhr

Igor Strawinsky: Oedipus Rex

Arthur Honegger: Antigone

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

23. Februar 1961, 19.30 Uhr

Rolf Liebermann: Die Schule der Frauen

Dirigent: Albert Bittner

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Alfred Siercke

24. Februar 1961, 19.30 Uhr

Alban Berg: Lulu

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

25. Februar 1961, 19.30 Uhr

Hans Werner Henze:

Der Prinz von Homburg

Dirigent: Der Komponist

Regie: Helmut Käutner

Ausstattung: Alfred Siercke

26. Februar 1961, 19.30 Uhr

Benjamin Britten: Ein Sommernachtstraum

27. Februar 1961, 19.30 Uhr

Alban Berg: Wozzeck

Dirigent: Leopold Ludwig

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Helmut Jürgens

28. Februar 1961, 19.30 Uhr

Karl-Birger Blomdahl: Anjara

Dirigent: Sixten Ehrling a. G.

Regie: Günther Rennert

Ausstattung: Teo Otto

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungsweize f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Musikakademie der Stadt Kassel

Leitung: Direktor Kurt Herfurth

Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Gesang, Seminare für Privatmusikerzieher und Jugend- und Volksmusik- erzieher mit staatlicher Abschlußprüfung, Orchesterschule mit Studienorchester, Chor- und Orchesterleitung, Opern- klasse, Studio für Neue Musik, Kammermusik und Gemeinschaftsmusizieren, Musikpädagogische Arbeits- gemeinschaften, Liebhaberklassen u. Jugendmusikschule.

Anfragen an das

Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 96

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowitz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielny), Gesang (Scipio Colombo) und Bruno Müller, Dirigieren (GMD Krannhals).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Operschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

Musikstudium in Deutschland

Studienführer

Herausgegeben im Auftrage des Deutschen Musikkongresses von Dr. Kurt Hahn

INHALT:

Musik • Musikerziehung • Musikwissenschaft:

Hochschule und Konservatorium • Universität
Andere Institute • Kurse

Studium und Beruf:

Allgemeine Studienbedingungen —
Ausbildungswege

Komponist • Dirigent • Konzertierender Künstler • Orchestermusiker • Chorsänger • Kirchen-
musiker • Tonmeister • Schulmusikerzieher •
Privatmusikerzieher • Lehrer an Jugend- und
Volksmusikschulen • Musikwissenschaftler •
Musikinstrumentenbauer

Übersicht der Ausbildungsstätten

Übersichtskarte

Die Städte und ihre Musikinstitute

*Anschriften der Ausbildungsstätten,
Musikinstitute, Verbände, Zeitschriften*

100 Seiten • kartoniert DM 6,80

**B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ**

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLIN

BERLIN

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Tel. 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwarz-Schilling. — Dirigieren: Peter, Kraus, Jakobi, Hannuschke. — Gesang und Opernschule: Dr. Brauer, Baum, Beilke, Diez, Grümm, Krebs, Ludwig, Sengeleitner, Lisa Walter. — Tasteninstrumente: Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier; Orgel: Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz; Cembalo: Kind. — Streichinstrumente: Seiler, Borries, Dünschede, Kirch, Schulz, Taschner, Brero, Klemm, Dorner, Lutz, Schumacher. — Blas- u. Orchesterinstrumente: Jacobs, Domroese, Engels, Frenz, Geuser, Gohlke, Hübner, Jacobs, Kujak, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Steins, Wesenigk. — Musik-erziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik: Stoverock, Bergese, Fuchs, Dr. Borris, Raddatz, Rehberg, Dr. Reimann. — Kirchenmusik: Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — Aufnahmestudio: Dr. Geiseler. — Opernchorschule: Senff. — Orchesterschule.

DETMOLD

NORDWESTDEUTSCHE MUSIK-AKADEMIE

Detmold, Neustadt 12, Tel. 31 45 / 46

Direktor: Prof. Martin Stephani

Stellv. Direktor: Prof. Johannes Driessler

Komposition und Tonsatz: Driessler, Kelterborn, Klebe, Luchterhandt, Dr. Manicke. — Orchester und Orchesterdirig.: König, Stephani. — Chor und Chordir.: Stephani, Wagner. — Gesang und Opernschule: Bökemeier, Creuzburg, Déroubaix, Drissen, Günter, Husler, Dr. Klaiber, Kretschmar, Lindenbaum, Spranger, Wöner, Wünschmann. — Tasteninstrumente: Büker, Goebels, v. Haimberger, Kretschmar-Fischer, Kunze, Ledner, Lorenz, Menne, Natermann, Redel-Seidler, Richter-Haaser, Schilde, Schnurr, Theopold, Traminz. — Streichinstrumente: Güdel, Heister, Isselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — Blasinstrumente: Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Wünschermann. — Schlagzeug: Scherz. — Harfe: Wagner. — Laute und Gitarre: Müller-Dombois. — Kammermusik: Strub, Weissenborn. — Gehörbildung: Driessler-Quistorp. — Korrepetition: Radke. — Rhythmik: Jaenicke. — Höhere und Real-Schulmusik: Dr. Bauermann, Dr. Eberth, Gresser, Dr. Lorenzen. — PM-Seminar: Goebels, Weiß. — Evang. Kirchenmusik: Dr. Reindell, Traminz. — Tonmeisters-Ausbildung: Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musikgeschichte: Dr. Jung. — Sprecherziehung: Kuhmann, Dr. Uhlenbruch. — Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1961: 5.-7. April 1961.

FRANKFURT/M.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Frankfurt/Main, Eschersheimer Landstraße 33

Telefon 55 44 14 und 59 16 73

Direktor: Prof. Philipp Mohler

Stellv. Direktor: Dr. Franz Flößner

Komposition und Tonsatz: Baither, Biersack, Frömmel, Hessenberg, R. Klein, Mohler, Niederste-Schee, Zipp. — Dirigieren (Orchester: Prof. Zwißler, Chor: Felgner). — Klavier: Arnold, Büchner, Dr. Flößner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leier, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — Violine: Graef-Möndch, Herrmann, Lenzewski, Peters, Stanske. — Bratsche: Peters, Presuha. — Cello: Molzahn. — Orgel: Baither, Bochmann, Hartmann, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger. — Gesang: Becker, Daden, Gründler, Heß, Lohmann, Pitzinger, Schmitt, von Stetten. — Schauspielschule (Maisch, Engelhardt, Genzmer, von Puttkamer, Schoch, Dr. Harms, Dr. Hasselbrink). — Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Harfe: Cremer, Englert, Göpfert, Jung, Kappeler, Lukas, Naumann, Oltersdorf, Richter, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein, Winter. — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Sprecherziehung: Grantz-Soeder. — Rhythmik: Awanowa. — Elementare Musikerziehung: Dr. Abel-Struth. — Kirchenmusik (Walcha). — Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehrer-Seminar (Dr. Flößner). — Opernschule (Vondenhoff, Dr. Skraup, Höhner, Uhlig, Welter). — Opernchorschule (Klauß). — Orchesterschule (Biersack). — Kammermusik (Lenzewski). — Studio für Neue Musik (Lenzewski). — Liedklasse (Zwißler). — Chor (Felgner). — Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

FREIBURG/BR.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Freiburg im Breisgau, Münsterplatz 30

Telefon 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Sched

Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Keßler, Neumeyer, C. Ueter. — Musikgeschichte: Dr. Dammann. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang und Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Schneiders-Marfels, Fernow, Finke, Klodt, Schirmer, Hatz, Krebs, Riegler, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Keßler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber. — Viola: Koch. — Violoncello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Koch, Teichmanis. — Flöte, Blockflöte und alte Kammermusik: Dr. Scheck, Delius. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kirchenmusik: Kraft, Dr. Haag, Keßler, Rößler. — Schulmusik: Dr. Hartmann, Dr. Dammann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath (Ob.), Kaiser (Klar.), Müller (Fag.), Leonards (Horn), Gleißle (Tromp.), Fröhlich (Pos.), Hempel (K'baß), Köhler (Pke.), Schlager (Hfe). — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.

DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM

Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht sofort

spätestens zum 1. September 1961

einen I. Solo-Bassisten

und

einen I. Geiger(in)

Vergütung nach TO. K I — Ortsklasse S —.

Interessenten, die den besonderen Anforderungen des Orchesters mit vorwiegend Konzertsstätigkeit entsprechen, werden gebeten, ihre Bewerbung mit Lebenslauf, Lichtbild und Zeugnisabschriften zu richten an den

Oberstadtdirektor — Personalamt — Bochum

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 10
2. Ausgang, 1. Stock

Viol

der altbewährte LACKBALSAM
zur Pflege und Reinigung
der Streichinstrumente.

TOD DEM HOLZWURM

In jedem guten Fachgeschäft erhältlich.

Geigenbaumeister RICHARD PAULUS, Freiburg i/Breg.
Bertoldstraße 43

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLIN

HAMBURG

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12
Telefon 44 11 51

Direktor: Prof. Wilhelm Maler
Stellv. Direktor, m. d. W. d. G. beauftragt:
Prof. Hajo Hinrichs

Komposition u. Tonsatz: Ditzel, Hagemann, Hohlfeld, Jarnach, Klussmann, Krütfeld, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Martin. — Chorleitung u. Chor: Detel. — Gesang u. Opernklasse: u. a. Berger, Ebers, Focke, Guillaume, Hinrichs, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — Klavier: u. a. Besch, Gebhardt, C. Hansen, Henry, Schöensee, Schröter, Schultz-Klingström, Stöterau, Weber, Zur. — Orgel: u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — Cembalo: Albes, E. Hansen. — Streichinstrumente: u. a. Distler, Hamann, Hanke, Hauptmann, Hendriks, Lang, Nelleßen, Röhn, Schüchner, Troester, Ziolkowski. — Blas- u. sonstige Orchesterinstrumente: u. a. Eggers, Hinze, Keller, Krause, Raasch, Rohland, Schaefer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Privat-Musik: Schröter; Schulmusik (Volksschule u. Gymnasium): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikgeschichte: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Lenschau, Marks, Nagel. — Studio für Neue Musik: Krütfeldt. — Aufnahmeprüfungen: März und September, Schauspiel nur März.

KÖLN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51
(Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter
Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder

Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — Geige: Marschner, Rostal. — Cello: Cassado, Steiner. — Komposition: Petzold, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: von der Nahmer, Sawallisch. — Chorleitung: Hammers, Schroeder. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Dr. Kehr. — Opernklasse: Haberland, Hammers, Schuh. — Opernchorschule: Hammers. — Institut für Schulmusik und Realschulbildung: N. Schneider. — Institut für kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar: N. N. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Chor: Schroeder. — Orchester: von der Nahmer. — Seminar für Rundfunk- und Filmmusik: Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — Seminar für Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus für Jazzmusik: Edelhagen.

MÜNCHEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
München 2, Arcisstraße 12, Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller
Direktor: Prof. Anton Walter

Unterricht in allen Lehrfächern der Musik sowie im Tonkünstl. Lehramt. Aufnahmeprüfung: Ende September. Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Komposition: Bialas, Genzmer, Höller, Lehner; Dirigieren: Eichhorn, Lessing, Mennerich; Chorleitung: Schieri; Kirchenmusik: Dr. Hafner (kath.), Högner (ev.); Gesang: Gruberbauer, Holm, Hotter, Hüsch, Kayßler-Beblo, Kupper, Reuter, Schmitt-Walter; Klavier: Kurt Arnold, Dommies, Hindemith-Landes, Koebel, Dr. Linden, Rosl Schmid, Steurer, Tehn-Bergh, Wührer; Cembalo: Stadelmann; Orgel: Richter, Wisemeyer; Streichinstrumente: v. Beckerath, Büchner, Härtl, Laurent, Raba, Reichardt, Georg Schmid, Stiehler, Ströss, Ortnet; Orchesterinstrumente: Theurer, Noeth, Uhlemann, Serfl, Porth, Lentrodt; Musikwissenschaft: Dr. Pfrogner, Dr. Valentini, Dr. Zentner; Seminar für Musikerzieher: Gebhardt; Opernschule: Heinz Arnold, Altmann, Daubner, Gundlach; Opernchor: Hanns Haas.

SAARBRÜCKEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Direktor: N. N.

Saarbrücken, Kohlweg 18, Telefon 2 80 80 Stellv. Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi

Meisterklassen: Prof. Foldes (Klavier), Prof. Gendron (Violoncello), Konietzky (Komposition), Prof. Wüst (Dirigieren). — Gesang: Fuchs, Schloßhauer, Fougner. — Klavier: Prof. Griem, Dr. Müller, H. u. K. Schmitt, Sellier. — Cembalo: Lonnendonker. — Orgel: Schneider, Oehms, Rahner. — Violine und Viola: Prof. Bus, Strauß, Hoenisch. — Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente. — Tonsatz: Dr. Klein, Lonnendonker, Dr. Loskant, Prof. Dr. Schmolzi. — Dirigieren: Lonnendonker, Dr. Loskant, Prof. Dr. Schmolzi. — Chor: Prof. Dr. Schmolzi. — Orchester: Dr. Loskant. — Kammermusik: Hoenisch, Konietzky. — Musikwissenschaft: Prof. Dr. J. Müller-Blattau. — Sprechen: Dr. Geißner. — Schulmusik: Prof. Dr. Schmolzi, Graetschel, Prof. Dr. Kopper, Dr. Schneider. — Kirchenmusik (kath.): Lonnendonker, (evang.): Rahner. — Privatmusiklehrerseminar: Prof. Griem. — Opernschule: Mutzenbecher, Zöller, Leder, Wirtz. — Schauspielschule: Prof. Rechtenwald, Wedekind. — Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

STUTTGART

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Stuttgart, Urbansplatz 2, Telefon 24 60 41 / 42

Direktor: Prof. Hermann Reutter
Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth

Komposition und Tonsatz: David, Gumbel, Dr. Karkoschka, Dr. Komma, Marx, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Schaible, Sigel, Sihler, Völker. — Violine: Kergl, Loewenguth, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — Viola: Kessinger. — Cello: Biller, Gemeinhardt, Hoelscher. — Klavier: Buck, Erfurth, Herold, Horbowski, Lautner, Trauer, Uhde. — Orgel: Gerok, Liedtke, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orchesterinstrumente: Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaier. — Alte Instrumente: Praetorius, Niggemann. — Sprecherziehung: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor und Chorleitung: Grischkat. — Dirigentenklasse, Orchester: Müller-Kray. — Oper, Opernchor: Rüder, Dobbertin, Hübner, Kapper, Mende. — Schauspiel: Kenter, Barth, Dr. Melchinger, Norgall. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwissenschaft: Dr. Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — PM-Seminar: Volkart. — Tonstudio: Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

RUHE

in den Alpen im

UND ERHOLUNG Landhaus Friedburg

Ger., sonnige Balkonzimmer, fl. Wasser, Ölheizung, gr. Garten, Musikzimmer mit Flügel, ganzjährig geöffnet. Bettpreis DM 3,- bis DM 5,-, Frühstück DM 2,-, Bed. Es werden auch 1 bis 2 Kinder in liebevolle, sorgfältige Erziehung b. veget. Ernährung genomm. Musikunterricht! **FLINTSBACH am Inn**, Wendelsteinstraße

PIANISTIN

frei für

Lehrfähigkeit und Konzert

Zuschriften unter M 907 an den Verlag erbeten.

Internationaler

Wettbewerb für junge Opernsänger

Sofia - Bulgarien

26. Juni bis 10. Juli 1961

Veranstaltung des Kulturamtes Sofia

Professor Slavko Popoff bringt den jungen Bewerbern zwischen 23 und 33 Jahren die freundliche Einladung zur Teilnahme.

Anmeldung und Auskunft an das Sekretariat des Wettbewerbs, Sofia, Boul. Stamboliski 18.

Aufenthaltskosten für die Zeitdauer des Wettbewerbs auf Rechnung des Komitees.

GESAMTAUSGABEN

Neue Bände

NEUE BACH-AUSGABE

Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern. Herausgegeben von Werner Neumann. BA 5016. Kart. DM 37,-, Ln. DM 41,-, Hldr. DM 44,50. Kritischer Bericht dazu. Kart. DM 13,50, Ln. DM 16,50.

Weihnachts-Oratorium, BWV 248. Herausgegeben von Walter Blankenburg und Alfred Dürr. BA 5014. Kart. DM 40,-, Ln. DM 44,-, Hldr. DM 47,50.

HALLISCHE HÄNDEL-AUSGABE

Sechs Concerti grossi opus 3. Herausgegeben von Frederick Hudson. BA 4017. Kart. DM 17,50, Ln. DM 21,50.

NEUE MOZART-AUSGABE

Klavierkonzerte · Band 8 (KV 537, 595, Anhang KV 386, Fragmente und Skizzen). Herausgegeben von Wolfgang Rehm. BA 4524. Kart. DM 27,-, Ln. DM 31,-, Hldr. DM 34,50.

Sinfonien · Band 4 (KV 162, 184, 199, 181, 182, 183, 200). Herausgegeben von Hermann Beck. BA 4522. Kart. DM 18,50, Ln. DM 22,50, Hldr. DM 26,-.

Neue Einzel-Ausgaben

Aus der Neuen Bach-Ausgabe:

Sonate e-moll für Violino und Basso continuo, BWV 1023, herausgegeben von Günter Haußwald. BA 5121. Partitur mit Stimmen DM 5,-.

Sonate G-dur für Violino und Basso continuo, BWV 1021, herausgegeben von Günter Haußwald. BA 5120. Partitur mit Stimmen DM 3,50.

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach · 1725, nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben von Georg von Dadelsen. BA 5115. Bibliophiler Büttenpappband mit Goldprägung nach dem Original DM 8,50.

Bleib bei uns, denn es will Abend werden, BWV 6. Kantate zum 2. Ostertag, für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Alfred Dürr. BA 5117. Part. DM 8,-, Chorpart. DM 1,40, Ob I, II, Ob da caccia je DM 1,20, V I, II, Va, Vc piccolo, Continuo (Vc/B/Fag) je DM 1,40; Taschenpartitur (Urtext, TP 60) DM 3,-.

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß, BWV 134. Kantate zum 3. Ostertag, für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Günter Raphael. BA 5107. Part. DM 10,-, Chorpart. DM 8,-, Ob I, II, Fag je DM 1,80, V I, II, Va je DM 2,20, Continuo (Vc/B) DM 2,50, Orgel DM 8,-; Klavierauszug (BA 5107a) DM 8,-; Taschenpartitur (Urtext, herausgegeben von Alfred Dürr; TP 55) DM 3,20.

Aus der Hallischen Händel-Ausgabe:

Concerti grossi opus 3 / Nr. 1-6. Einzeln in Taschenpartituren herausgegeben von Frederick Hudson. Nr. 1 B-dur (TP 65) DM 2,50, Nr. 2 B-dur (TP 66) DM 2,80, Nr. 3 G-dur (TP 67) DM 2,50, Nr. 4 F-dur (TP 68) DM 2,20, Nr. 5 d-moll (TP 69) DM 2,20, Nr. 6 D-dur (TP 70) DM 2,20.

Aus der Neuen Mozart-Ausgabe:

Zaide (Das Serail) KV 344. Deutsches Singspiel in zwei Akten. Klavierauszug von Heinz Moehn. BA 4510a. DM 26,-.

Sämtliche Kirdensonaten, herausgegeben von Minos E. Dounias. Heft I (KV 67-69, 144, 145, 212, 224, 225, 241) BA 4731. Partitur mit Stimmen (V I, II, Vc) DM 6,50; V I, II je DM 2,10, Vc DM 1,50. Heft V (KV 263) BA 4735. Partitur DM 3,-, V I, II je DM 1,-, Tromp I, II, Vc/B je DM -,50.

**BÄRENREITER-VERLAG KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK**

INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT für

freie improvisation

unterricht in vier sprachen

(konzert- und lehrdiplom)

kursdauer ein jahr (oktober-juni)

spezialkurs im sommer (juli-august)

auskunft durch das sekretariat

case ville, lausanne, schweiz

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim (staatl. anerkannt)

Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. — Seminar für Privatmusiklehrer. — Opernschule in Verbindung mit dem Mannheimer Nationaltheater. — Komposition und Tonsatz: Hans Vogt, Schatt. — Dirigieren: Prof. Laugs, Wilke. — Gesang: Neuschwander, Laube, Müller, Seremi, Hölzlin, Ganjon. — Tasteninstrumente: Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Vogel, Schwarz, Landmann (Orgel). — Violine: Mendius, Ringelberg, Offner. — Viola: Kußmaul. — Violoncello: Adomeit, Gutbrod. — Alte Streichinstr. Dr. Behr. — Blasinstrumente u. Harfe: Mitglieder des Nationaltheaterorchesters. — Chor: Wilke. — Opernschule: Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt. — Korrep.: Wagner, Meyer. — Musikgeschichte: Dr. Tröller. Auskunft durch die Verwaltung, R 5, 6.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik

bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus

dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte.

Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläseschule.

Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Auskunft: Trossingen (Wttbg.), Karlsplatz, Tel.: 320

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare. Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

BRUNO WALTER

Thema und Variationen · Erinnerungen und Gedanken

Die Neue Serie · Paperbacks · 464 Seiten · DM 8,80

Bruno Walter, einer der großen Dirigenten unserer Zeit, erzählt die Geschichte seines Lebens. Im Berlin der Bismarckzeit beginnend, führt ihn sein Weg über Köln, Breslau, Preßburg, Riga und Hamburg in das kaiserliche Wien. Nach Jahren bedeutenden Wirkens als Münchner Generalmusikdirektor kehrt er nach Berlin zurück. 1933 aus Deutschland vertrieben, findet er als international gefeierter Dirigent schließlich in den Vereinigten Staaten eine neue Heimat. Der Bewunderer und Freund Gustav Mahlers stand großen Persönlichkeiten der Literatur — man denke an seine Verbundenheit mit Thomas Mann und Franz Werfel — nicht weniger nahe als den schaffenden und nachschaffenden Musikern seiner Zeit. Das Lebensbuch Bruno Walters ist ein Stück Kulturgeschichte — Spiegelbild einer Epoche, zu deren hervorragenden Repräsentanten der große Musiker selbst gehört.



NEU BEI S. FISCHER

KONZERTFÜHRER

99 Orchesterwerke von Beethoven bis Richard Strauss

Von G.-W. Baruch

Fischer Bücherei Band 299 · DM 2,40

Daten der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte sowie Hinweise auf Aufbau und Struktur der Kompositionen sind in den einzelnen Artikeln dieses Bandes mit biographischen Angaben und charakteristischen Anekdoten aus dem Leben der Komponisten zusammengestellt. So stellt das Buch im ganzen auch einen musikhistorischen Abriss des „Beethoven-Jahrhunderts“ dar, dessen große Schöpfungen in den Konzertprogrammen der Gegenwart dominieren.

Konzertführer Neue Musik · Von Manfred Gräter	Band 94
Opernführer · Von Monteverdi bis Hindemith Von Hellmuth Steger und Karl Howe	Band 49
Musik · Das Fischer Lexikon Herausgegeben von Rudolf Stephan	Band 5
Beethoven und seine Zeit · Von Paul Nettl	Band 248
W. A. Mozart · Von Paul Nettl	Band 106
Mozarts Briefe · Hrsg. von W. A. Bauer und O. E. Deutsch	Band 318



FISCHER BÜCHEREI

Große Komponisten lebendig nahegebracht

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU

Georg Friedrich Händel

Der Wille zur Vollendung

200 Seiten Text · 36 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 15,—

KARL GEIRINGER

Joseph Haydn

Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik

404 Seiten Text · 36 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 28,—

In den vorstehenden Arbeiten verbinden zwei in der Welt bekannte Musikwissenschaftler die biographische Darstellung von Leben und Schaffen mit kritischer Würdigung des Werkes und dessen Wirkung.

Carl Orff

Ein Bericht in Wort und Bild

Mit Beiträgen von K. H. Ruppel, G. R. Sellner, W. Thomas und W. E. Schäfer.

Zweite neubearbeitete und erweiterte Auflage 1960.

44 Seiten Text · 94 Seiten Abbildungen · Ganzleinen · Ed. Schott 4460 DM 14,80

Ein chronologischer Bildbericht über Orff als Mensch und Künstler und sein Bühnenschaffen, in Bühnenbildentwürfen und Szenenfotos, Manuskript-Faksimiles, Porträts und Skizzen.

SCHOTT